

PDFBOOKSFREE.PK

ادب اور عصری حسییت
ڈاکٹر آغا سہیل

ڈاکٹر شارب ردولوی
کی من موہنی اور دل آویز
شخصیت کے نام

تشکر

اپنے اہلیہ اور بچوں کے ساتھ ساتھ اپنے عزیز

شاگرد طاہر مسعود کا ممنون ہوں جنہوں نے

منتشر اور بھرے ہوئے مضامین کو یکجا کرنے

میں مدد دی۔

تہنیت

- ۱۔ اردو تنقید کا ارتقاء۔ ۷
- ۲۔ افسانہ اور عصری آگہی ۲۲
- ۳۔ دبیر کی شعری لسانیات ۳۳
- ۴۔ غالب کا نظریہ شعر ۴۸
- ۵۔ جدید اردو غزل کی دروں بینی ۷۵
- ۶۔ عدم اور فیکری ۱۰۳
- ۷۔ جوش سے شعلہ و شبنم ۱۱۴
- ۸۔ آنگن اور خدیجہ مستور ۱۲۱
- ۹۔ انارکلی پر ایک نظر ۱۲۹
- ۱۰۔ ساحر کی شاعری میں عورت کا تصور ۱۴۵

اُردو تنقید کا ارتقار

اُردو تنقید کے ارتقار کا مختصر سے مختصر خاکہ بھی ملحوظ رکھا جائے تو چند موٹی موٹی باتوں کے ذکر کے بغیر یہ خاکہ مکمل نہیں ہو سکتا۔ مثلاً اگر اُردو زبان کی تحریری شکل میں عمر کا تعین کیا جائے تو سات آٹھ سو سال سے زیادہ نہیں بنتی۔ تاہم اس برصغیر کی علمی زبانوں سے جو زبان کا بالواسطہ اور بلاواسطہ تعلق رہا اس کی تمام تر فکری اور عقلی صلاحیتوں کی چھوٹ اُردو پر پڑتی رہی۔ لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ چونکہ عربی فارسی اور ترکی بولنے والے مسلمانوں کے پاس تنقیدی شعور کا کوئی نہ کوئی ورثہ تھا۔ لہذا وہی اُردو کو منتقل ہو گیا۔ ہم یہ بھی کہہ سکتے ہیں کہ برصغیر کی کثیر آبادی کے تنقیدی شعور کا ورثہ سنسکرت زبان اور دوسری پرانے کے حوالوں سے اُردو میں منتقل ہوا۔ دونوں مذکورہ صورتوں میں یونانی فلسفہ تنقید بھی افلاطون اور ارسطو کے حوالوں سے اُردو میں در آیا۔

اُردو تنقید میں تذکرہ نویسی بہت کام آئی۔ ظاہر ہے کہ اُردو زبان کی ابتدائی منزلوں میں نہ تو تنقید کو بطور صنف ادب اپنانے کا خیال آیا اور نہ غالباً اس کا کوئی علمی وجود قائم ہو سکتا تھا۔ لہذا نقد ادب کی باقاعدہ اور باضابطہ کوئی منضبط دستاویز ہمارے پاس نہیں ہے۔ اُردو نثر کے بعض اصناف میں اسے تلاش کرنا پڑتا ہے۔ اُردو تذکروں میں تنقیدی شعور کی نشاندہی ہو جاتی ہے۔ میر تقی میر کا تذکرہ نکلات الشعراء (۱۷۵۲ء) ہمارا پہلا رہنما ہے۔ یہ درست ہے کہ گردیزی، میر حسن، قائم اور مصطفیٰ کے تذکرے بھی کم و بیش

۱۵۸

۱۱۔ نسیم امروہوی اور پروین انیس

۱۲۔ فیض ایک مختصر مطالعہ

۱۷۸

(۱) فیض کی شاعری کا زندہ لفظ

۱۸۴

(۲) فیض کی تنقید

۱۸۹

(۳) فیض اور غالب

۲۰۹

(۴) فیض کی انقلابی شاعری تیسری دنیا کے تناظر میں

اسی زمانے کے ترجمان ہیں لیکن میر تقی میر کو تنقید کرتے وقت جو اعتماد حاصل ہے وہ ان میں سے کسی کو میسر نہیں۔ اعتماد کا تعلق مبلغ علم سے بھی ہے اور فکری بلوغت سے بھی لہذا ان تذکروں میں باوجود بہت سی کوتاہیوں اور خامیوں کے میر تقی میر کے تذکرہ نکات الشعرا کو فوقیت حاصل ہے۔

جیسا اوپر کہا گیا کہ تذکروں میں تنقیدی رجحانات تو ملتے ہیں لیکن تذکرہ بھانے خود تنقید نہیں ہے۔ تذکروں کا روایتی انداز تنقید سے زیادہ تنقص پر مبنی ہوتا ہے اور شعر فہمی کے ذاتی ذوق پر تذکرہ نویس کو بھروسہ کرنا پڑتا ہے جس میں نقد سے زیادہ نقص اور تبصرے کے بھانے تعصب جھلکتا ہے۔ ادب کے عصری میلانات و رجحانات کی صحیح عکاسی مشکل ہوتی ہے۔ لہذا ہم کہہ سکتے ہیں کہ تذکروں میں صحت مند تنقیدی شعور کے فقدان کے اسباب مختلف ہیں۔ فلسفہ حیات پر صحت مند نظریات قائم نہ ہونے کا سبب بھی جاگیردارانہ نظام تھا جو ہر طرح زوال آمادہ اور انحطاط پذیر تھا جس میں نشوونما کی کم سے کم گنجائش تھی۔ مذہبی عقائد و نظریات میں بھی تقریباً یکسانیت تھی اور ادبی روایات کے غیر حقیقی پہلو جیسے علم عروض وغیرہ پر ضرورت سے زیادہ زور دیا جاتا تھا۔ شاعر کے تمیز الہامان ہونے پر زیادہ زور صرف ہوتا تھا۔ لیکن شعر کے حقیقی اور صحیح رخ پر جس قدر چاہیے تھا، تذکرہ نویس زور نہیں دیتے تھے۔

اس پس منظر میں یہ بات سمجھنا ضروری ہے کہ انیسویں صدی کا برصغیر پاک و ہند مختلف تفرات و انقلابات کے سبب انتشار و پرانگی کا شکار رہا۔ تعمیر بھی ہوئی اور تخریب بھی۔ بہت سے اقدار حیات بکھر گئے، ان گنت نئے رجحانات پیدا ہوئے، اس شکستہ ریخت کے زمانے میں تعمیر بھی نظر آئی اور اس تعمیر میں تخریب کے بھی پہلو مضر نظر آتے ہیں۔ میرادعا یہ ہے کہ الیٹ انڈیا کمپنی نے جب پورے برصغیر میں اپنے پنجے گاڑ دیئے اور سلطنت مغلیہ کے ضعف سے فائدہ اٹھا کر یورپی صنعت و تجارت کی منڈی کا احاطہ وسیع کر کے برصغیر سے جوڑ دیا تو ہمارے یہاں جاگیردارانہ نظام کے انحطاط کا عمل

تیز تر ہو گیا۔ علمی اور فکری سطح پر بھی تفرات نظر آنے لگے۔ خودی و لیم کا رخ اور بعد ازاں علمی اور فکری تہج کو بدل دیا۔ فکری توانائی دہلی نے جس قدر پیدا کی تھی وہ قتل میں مادیات اور ارضیت کے عناصر میں قدر و حلی کا لچنے و دھیت کئے اس کے پیش نظر یہ کہنا غلط نہ ہو گا کہ سرسید اور ان عناصر خمسہ کے لئے جنہوں نے اردو ادب کی نشاۃ الثانیہ کا آغاز کیا اس کا لچنے و جیسریر کا کام کیا۔ اردو تنقید کے ضمن میں نقطہ آغاز خواجہ الطاف حسین حالی کو قرار دیا جاتا ہے، لہذا

ان کے دور کے بعض اہم رجحانات کی نشاندہی ناگزیر ہے۔ حالی نے عربی و فارسی کی مزید تعلیم کے باوجود دہلی کا لچ سے براہ راست استفادہ کرنے کی تمنا کی تھی جو پوری نہ ہوئی۔ اس کے باوجود دہلی کا لچ کی تعلیم کا تمام تر حاصل ان کی فکری بصیرت میں جاری و ساری نظر آتا ہے ان کے مبلغ علم میں جگہ پاتا ہے۔ یہ درست ہے کہ غالب و شیفتہ کی محبتوں نے کو بہت کچھ دیا، سرسید کی مصاحبت میں بہت سیکھا۔ لیکن حالی نے عمرانی اور سماجی تفسیلات سے بہت کافی فیض حاصل کیا۔ انہوں نے واضح طور پر یہ محسوس کیا کہ جاگیردارانہ نظام تین مردہ سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتا۔ صنعتی اور تجارتی نظام نے فرد کی اہمیت ظاہر کر دی ہے اور اجتماعی زندگی میں افراد کا اعتبار قائم کر دیا ہے۔ ۱۸۵۷ء میں دونوں نظاموں کا بھرپور تصادم ہوا یہ درست ہے کہ ۱۸۵۷ء ہمدادی جنگ آزادی کی کوشش تھی اور اس سعی میں عوام الناس کی بھرپور تحریک موجود تھی لیکن اس میں جو ہمیں شکست ہوئی اس شکست میں کراہتا ہوا، جاگیردارانہ نظام بھی ہزیمت کا شکار ہوا۔ جنگ آزادی کے کامیاب ہو جانے کی صورت میں ممکن ہے صنعتی زندگی کا آغاز اس قدر تیز نہ ہوتا جو شکست کے نتیجہ میں نظر آتا ہے۔ قوم میں مایوسی پھیلتی ہے اور نئے اقدار حیات کو اپنانے یا د کرنے کی تحریکیں شروع ہوتی ہیں، لیکن حالی سرسید کے اجتہاد سے مستفید ہوتے ہیں اور ترقی پذیر نظریہ حیات کو اپنا لیتے ہیں اور قوم کو باور کراتے ہیں کہ پرانے نظام سے چٹے رہو گے تو فنا ہو جاؤ گے۔

دونوں نظاموں کے تصادم کے نتیجے میں سرسید اور ان کے رفقاء ادب کی

ساخت و پرداخت پر غور کر کے اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ ادب کا اجتماعی زندگی سے گہرا تعلق ہے اور اگر ادب کی عمارت کی پہلی اینٹ صحیح جگہ پر قائم کر دی جائے تو تاثر یا عمارت راست و سہی قامت ہوگی۔ ماضی میں جوائنٹ کج رکھی گئی تھی اس کے سبب ساری عمارت ڈھکے گئی۔ چنانچہ جملہ اصناف ادب کی نشاۃ الثانیہ شروع ہوئی۔ حالی نے نہ صرف یہ کہ شعر کی بنیاد و اساس یعنی اس کے تخیل پر زور صرف کیا اور صحت منداشعاً کہے بلکہ یہ بھی کیا کہ مقدمہ شعر و شاعری کی صورت میں نقد شعر کے لئے ایک منشور بھی وضع کر دیا یوں تو فورٹ ویم کالج سے لے کر دہلی کالج تک علم و بصیرت کی ان گنت قدیمیں فروزاں نظر آتی ہیں کہ ایوان ادب ان سے منور و مستنیر ہوا لیکن فیصلہ کن معاشرتی انقلابات نے جو فکری بصیرت کی شمعیں حالی، آزاد اور بعدہ شبلی کے تخلیقی فانوسوں میں روشن کیں۔ ان کی منیا پائیاں آج تک ناقدین ادب کے کارواں کی رہبری کر رہی ہیں۔

یورپی ادب میں جس طرح یونانی علوم و فنون کے اسباب سے نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہوتا ہے۔ برصغیر پاک و ہند میں یورپی اقدار کے آنے سے یہ عمل جاری ہوا۔ اردو تنقید میں فکری بصیرت کی پہلی اینٹ مولانا محمد حسین آزاد اور خواجہ الطاف حسین حالی نے رکھی۔ اگرچہ دونوں کے نقاط نظر میں فرومی اختلاف موجود ہے لیکن اساس پر اتفاق ہے۔ حالی تفکر و تعقل کے راستے سے فلسفہ مادیت کے واسطے سے تنقید کا پہلا منشور وضع کرتے ہیں، آزاد تخیل کی شاعرانہ وادیوں سے گزر کر اس مسلک پر چلتے ہیں اور آج حیات میں اس تنقیدی بصیرت کو سمودیتے ہیں۔ شبلی ان دونوں بزرگوں سے ایک قدم آگے بڑھ کر تاریخی روایات کو پوری طرح گرفت میں لے کر اسلامی روایات اسلامی تہذیبی اقدار کو بھی اس میں سمو دیتے ہیں گویا اپنے اپنے طور پر تینوں بزرگوں نے نظریاتی ڈھانچے کو قائم کر کے عملی تنقید کا آغاز کیا۔

حالی، آزاد اور شبلی کے بعد تنقیدی شعور میں اضافہ ہوا اور قابل غلط تنقیدی ادب بھی پیدا ہوا لیکن نظری تنقید میں قابل ذکر اجتہادی کام نہیں ہو سکا۔ یوں تو امداد اسلام آباد مہدی افادی، سلیم پانی پتی، سر عبدالقادر، پنڈت کپٹی، سلیمان ندوی، زور، عبدالرحمان بجنوری، عبدالماجد دریا آبادی، حامد حسن قادری، عبدالسلام ندوی، سجاد انصاری، مسعود حسن رضوی اور عبدالحق وغیرہ کا ایک کارواں ہے جو اس مسلک پر رواں دواں نظر آتا ہے، لیکن ان میں سے کوئی میر کارواں نہیں ہے سب رہرو ہیں کوئی رہبر نہیں۔

نا انصافی ہوگی اگر بیسویں صدی کے بہت سے ناقدین کے ساتھ اقبال کا نام نہ لیا جائے۔ ظاہر ہے کہ اقبال نہ تو نقاد تھے اور نہ انہوں نے تنقیدی مضامین لکھے اور نہ کسی نظری یا عملی تنقید کا کوئی نمونہ پیش کیا۔ پھر وہ بیسویں صدی میں فکری بصیرت کی ایک ایسی شمع بن کر آئے جس سے ایوان ادب میں اجالا ہو گیا۔ ناممکن تھا کہ ادب کی صفت تنقید اقبال سے اثر پذیر نہ ہوتی۔ وہ ایک منضبط فلسفہ فکر لے کر آئے جس میں فرد و معاشرہ کے نظام حیات کا نقشہ موجود ہے۔ اس نظام فکر سے اختلاف تو ممکن ہے لیکن اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ اس کی فکر کے ڈانڈے۔ معاشرے اور قوم تک محدود نہیں بلکہ بین الاقوامی اور آفاقی ہیں۔ ان کے فلسفہ قومیت و تصور وطنیت سے کوئی کتنا ہی اختلاف کرے لیکن اس حقیقت سے انکار کی جسارت بھلا کسے ہو سکتی ہے کہ فلسفہ خودی کا امام مشرق و مغرب کے اہل دانش و بینش کے افکار و نظریات کو رد کرتا ہے اور فرد و جماعت دونوں کو موطور کھنے کے لئے ”بین اسلام ازم“ PAN ISLAMISM کا فلسفہ پیش کرتا ہے۔ لہذا اردو کے قصور نقد میں اقبال کی فکری بصیرت اور عقلی بوعزت نے تنقیدی شعور کے افق کو بے حد وسعت بخشی ہے

یہ بھی یاد رکھنا ضروری ہے کہ بیسویں صدی ان گنت علوم و فنون اور افکار و نظریات کا سرچشمہ ہے۔ حالی ۱۹۱۲ء میں جو ورثہ چھوڑ گئے تھے اس کی زمانی و مکانی

دستوں میں مسلسل اضافہ ہوا۔ ایک طرف اقبال نے مغرب کو لٹکا کر اوروں کی طرف مغرب سے نئے نئے علوم کے راستوں سے مغربی نظریات کی ایسی ریل پیل ہوتی کہ ہمارے نقادان سے متاثر ہوئے بغیر نہ سکتے۔ ابھی تک اسپنسڈ ارون و ہگل کا نام لے لے کر بڑی لے دے ہوتی تھی یاد و قدح کا بازار گرم ہوتا لیکن ۱۹۳۰ء میں باقاعدہ ترقی پسند رجحانات کی برآمد ہونے کی صورتیں پیدا ہونے لگیں۔ ایک طرف برصغیر میں کانگریس اور مسلم لیگ کی چٹشن جاری تھی اور اس خطرہ میں پروا آواز دھمکتوں کے لئے جدوجہد شروع ہو رہی تھی اور دوسری طرف جدید لاتی مادیت کا تصور پھونکا جا رہا تھا۔ جس کی آوازیں تنقیدی ایلوان تک پہنچ رہی تھیں۔ پروفیسر احتشام حسین مرحوم نے اس زمانے کا احاطہ اپنے بیان (ذوق ادب و شعور) میں کیا ہے۔

”بیسویں صدی میں ہندوستان کی تاریخ جن راہوں سے گزری وہ بہت ہی پیچیدہ پرخطر اور ناہموار تھیں۔ ایسے نشیب و فراز شکل ہی سے کسی ملک کی تاریخ میں ہوں گے۔ آویزشوں کی اتنی شکلیں اور کہیں نظر نہیں آئیں گی۔ ان پریچ وادلوں سے انسانی ذہن بچ کر نکلا اور مختلف۔۔۔۔۔ آویزشوں کی گھنٹی بڑھتی، لہروں، قومی اور بین الاقوامی جذبوں، مادی اور روحانی الجھنوں کا احاطہ کر کے اپنی راہ متعین کرنا ایسا آسان نہیں ہے جیسا آسان نظر آتا ہے“

ظاہر ہے کہ ان حالات میں تنقید نگار کو اپنا راستہ خود بنانا ہوتا ہے لہذا ۱۹۳۵ء میں ”ادب اور زندگی“ کے عنوان سے آخر حسین رائے پوری نے جو مقالہ لکھا اس نے تنقید کا ایک نیا باب کھولا اس مقالے میں نشان منزل کا مبہم ساتین بھی موجود تھا لیکن حبیب انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد پر گئی تو یہ ابہام بھی دور ہو گیا۔ سجاد ظہیر، عبدالحلیم احمد علی، احتشام حسین اور سبط حسن نے اپنے مقالات و مضامین میں منزل کا تعین کرنا شروع کر دیا۔ یہ درست ہے کہ سجاد ظہیر اور احتشام حسین اور سبط حسن وغیرہ مارکسی

نقطہ نظر لے کر تنقید کے میدان میں وارد ہوئے لیکن ان سب سے پہلے ترقی پسندی کا ایک مفہوم اور بھی متعین کیا جا رہا تھا۔ ان لوگوں میں جو کسی نہ کسی حیثیت سے ترقی پسند نقاد کہے جاسکتے ہیں۔ فراق گورکھپوری اور مجنوں گورکھپوری کے نام قابل ذکر ہیں۔ اس طرح آل احمد سرور، وقار عظیم اور ڈاکٹر تاثیر بھی ایسے نام ہیں جو ترقی پسند تنقید کے بانی مبنی بھی تھے اور حالی کے تنقیدی ورثے کا کسی نہ کسی صورت میں احیاء بھی کر رہے تھے۔

۱۹۳۶ء وہ نشان ہے جہاں سے ترقی پسند ادب کی باقاعدہ داغ بیل پڑتی ہے اور تنقیدی سرگرمیوں میں اضافہ شروع ہوتا ہے تاہم ہماری گفتگو کا اختتام اسی زمانے پر ہوتا ہے کہ ادب میں فیصلہ کن موڑ اسی مقام پر آتا ہے۔ ترقی پسند دبستان تنقید میں انتہا پسند کسی نقاد بھی شامل ہیں اور افراط و تفریط کے مین میں اپنا راستہ بنانے والے ناقدین بھی موجود ہیں جو بہر حال ترقی پسند ہیں۔ فراق گورکھپوری کو اپنی عشقہ شاعری پر اصرار ہے اور جمالیاتی پہلو پر زیادہ زور ہے۔ مجنوں گورکھپوری مارکسی نقطہ نظر ہی کو صحیح خیال کرتے ہیں۔ اس طرح سجاد ظہیر، عبدالحلیم احمد علی، احتشام حسین اور سبط حسن بھی مارکسی دبستان کی ترجمانی کرتے ہیں۔ البتہ آل احمد سرور، وقار عظیم اور ڈاکٹر تاثیر کا یہ نقطہ نظر نہیں ہے۔

اردو میں ۱۹۳۶ء کو محض مارکسی ترقی پسند تنقید کے لئے مخصوص نہیں کیا جاسکتا کیونکہ نیاز فتحپوری ایک طرف اپنے مخصوص نقطہ نظر کے ساتھ مضامین لکھ رہے تھے اور نئے ڈھنگ سے تنقیدی مقالات لکھ رہے تھے تو دوسری طرف خواب جعفر علی خاں اثر لکھنوی بھی افلاطون، ارسطو، ڈراماٹن اور دائرہ وغیرہ کے حوالوں سے تنقید لکھ رہے تھے تاہم جسے روح عصر کہا جاسکتا ہے اور جو غالب رجحان تنقید میں آ رہا تھا وہ بہر حال ترقی پسند تنقید کا تھا کیونکہ یہ وہ ورثہ تھا جو حالی، آزاد اور شبلی سے منتقل ہوتا ہوا یہاں تک پہنچا تھا سجاد ظہیر، عبدالحلیم احمد علی، احتشام حسین اور سبط حسن اس کی جدید تر

تفسیر میں تھے۔

کہا جاتا رہا ہے کہ ہمارے کسی تنقید کی برصغیر کے معاشرے میں مطلقاً گنجائش نہ تھی کیونکہ سرمایہ دارانہ نظام جو معاشرے کا استحصال کرتا ہے یہاں سرے سے موجود ہی نہ تھا۔ لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ حالی اودان کے پیروکار سب سے پہلے ادب کا رشتہ زندگی سے جوڑتے ہیں اور تمام ترقی پسند سائنسوں کو انسانی فلاح و بہبود کے لئے ناگزیر خیال کرتے ہیں۔ یہاں جاگیر دارانہ نظام موجود تھا اور اس نے ادب اور ادیب دونوں کا برسوں استحصال کیا تھا۔ یہی تو سرسید اودان کے رفقا، نے فرسودہ قصود ادب ترک کر کے ترقی پسند نقطہ نظر اپنایا۔ ترقی پسند نقاد خواہ کسی حوالہ سے ترقی پسندی کی باطل کرے اگر اس کی سوچ نگراں تحریر میں آفاقی صداقت موجود ہے یا وہ کسی آفاقی صداقت کو دریافت کر رہا ہے تو یقیناً وہ قابلِ ملاحظہ ہے اگر وہ کسی بھی معاشرتی استحصال کی نشاندہی کر رہا ہے تو قابلِ توجہ ہے۔ ہذا ۱۹۳۶ء کی ترقی پسند تنقید پر بصورت پسند لابی سے طرح طرح کے اعتراضات کئے گئے۔ ان میں ایک یہ بھی تھا کہ ترقی پسند نقادوں کے پاس خوبصورت، دلآویز اور جاذب انداز نگارش نہیں ہے، خوبصورت اور پرکشش زبان نہیں ہے گویا دوسرے لفظوں میں ہیئت پر اعتراض تھا۔ انصاف سے دیکھا جائے تو یہ اعتراض کچھ نیا نہ تھا۔ سرسید اودان کے رفقا پر بھی یہ اعتراض ہو چکا تھا۔ جہاں تمام تر مسئلہ مواد کا ہوا اور ہیئت کی حیثیت ثانوی ہو، انہماقی الغیر کو ادبیات، اہلِ خیال یا ترسیل خیال کو فوقیت دی جائے ہیئت اس قدر قابلِ اعتنا نہیں خصوصاً تنقید جیسی صنف کے لئے یہ اعتراض اور بھی بھونڈا بن جاتا ہے۔ لیکن غالباً یہ جواب کافی نہیں ہم کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کا ابتدائی ترقی پسند ادب خواہ کتنا ہی کمزور ہو ہیئت کے اعتبار سے مواد اور مغز کے لحاظ سے اتنا ہی توانا اور مضبوط ہے۔ اسی طرح رفتہ رفتہ تنقیدی ادب تدریجاً ارتقائی منازل طے کر کے جب مستحکم ہوئے لگا تو ہیئت کے اعتبار سے بھی جاذب توجہ بننے لگا۔

اُردو تنقید کے ارتقاء میں تمام دبستانوں نے من حیث المجموع اپنا کردار ادا کیا ہے۔ جیسا کہ اوپر کسی جگہ ذکر ہوا کہ تنقید نکتہ چینی نہیں بلکہ ادب کی صحیح تفہیم کا نام ہے۔ اس تفہیم میں تحسین بھی ہے اور نظری اور عملی دونوں حصے مل کر تنقید کی تعریف کو مکمل کرتے ہیں۔ افلاطون و ارسطو سے لے کر ہمارے اس زمانے تک متعدد دبستان ایسے ہیں جو اپنے اپنے دوائر میں تنقید کے نظری اور عملی کردار سے بحث کرتے ہیں۔ فردا در معاشرے کے باہمی ارتباط سے جتنے بھی شے قائم ہوئے ہیں وہ سب ادب کے بالواسطہ اور بلاواسطہ مطالعے میں کام آتے ہیں۔ تنقید ان سب کا جائزہ لیتی ہے اور جملہ علوم متداولہ سے مدد لیتی ہے۔ وہ تمام علوم جو فرو کی تاریخ، عمرانی، نفسیاتی اور روحانی جہتوں سے متعلق ہیں تنقید ان کا بھی مطالعہ کرتی ہے اور تمام اجتماعی، معاشرتی اور انسانی سائنسوں سے بھی کام لیتی ہے جو کسی نہ کسی طرح انسان کے ذہنی ارتقاء اور اس کے فطرت کی ترقی میں عین مددگار ہیں۔ اس لحاظ سے خواہ سائنٹفک تنقید ہو، خواہ روحانی، جالیاتی ہو یا تاریخی، اسلوبیاتی ہو یا لسانیاتی، نفسیاتی ہو یا عمرانی سب کی سب ترقی پسند تنقید سے رابطہ پیدا کر لیتی ہیں۔ ترقی پسند تنقید مواد اور اس کی ترسیل پر زور دیتی ہے۔ لیکن ہیئت کی خوبی و خوبصورتی سے منکر نہیں، ہیئت کی خوبی اور خوبصورتی کو وہ کل نہیں بڑ خیال کرتی ہے جب کہ غیر ترقی پسند نقاد ہیئت کی کلیت کا قائل ہے اصل میں ساری بحث اس نکتے سے شروع ہوتی ہے اور یہی وہ نکتہ ہے جو تیسری دنیا کے ادب کی صحت مند بنیاد میں تزلزل پیدا کرتا ہے۔ ہیئت پر ضرورت سے زیادہ زور دینے والے نقاد مواد اور اس کی ترسیل کے منکر ہو جاتے ہیں اور یہ وہ مہول نقطہ نظر ہے جو سرمایہ دارانہ نظام کے حامل اور حامی نقادوں نے جان بوجھ کر پیدا کیا ہے تاکہ اصل مقصد سے توجہ ہٹ جائے اور وہ روح عصر ادب میں نہ جھلکنے پائے جو انسان اور انسانیت کا مقصود بالذات ہے اور جس کے ارتقاء کے کائنات کا ارتقاء وابستہ ہے۔ ہیئت کی خوبصورتی اگر اس مقصد کے حصول میں حائل ہوتی ہے تو اس کا یہ بھی

مطلب ہے کہ ادب سے ارضیت غائب ہو گئی ہے اور زمان و مکان کا تصور ختم ہو گیا ہے۔
 زمین و مکان سے رشتہ ٹوٹ جائے تو خدا اور مادیات کے مواضع بھی باقی نہیں رہتا۔
 مادانیت میں ابہام اور لالچیت ہوتی ہے۔ لالچیت جذبہ اور خیال سے پیدا ہو سکتی
 ہے فکر اور عقل سے نہیں گویا فکری اور عقلی عناصر کو منہا کر کے جو ادب تخلیق ہو گا وہ افادی
 تصور سے خالی ہو گا۔ افادے کا تصور فرد اور معاشرے کی گہری وابستگی اور مادی جدلیاتی
 رشتے سے عبارت ہے۔ مادی جدلیات فرد اور معاشرے کے تمام حقیقی اور صحیح خطوط کا تسبیح
 کرتی ہے اور یہی وہ سائنٹفک زاویہ ہے جو ادب کو اس کے صحیح تناظر میں دکھتا ہے۔

تاثراتی تنقید کا سب سے بڑا عیب یہی ہے کہ وہ کسی ایک فرد واحد کے پسند و ناپسند
 کا فتویٰ صادر کرتی ہے اور یہ فرد واحد جس پیدائش سے گفتگو کرتا ہے وہ کسی واعظ
 کے منبر سے مشابہ ہے اور اس کے تاثرات اس کی شخصی پسند و ناپسند کے ترجمان ہیں۔ جس
 میں منطق، استدلال اور شواہد کی گنجائش نہیں ہے۔ جس میں فکر اور عقل کی بھی ضرورت
 نہیں ہے۔ جذبہ اس کا محرک اور خیال اس کا معبود ہوتا ہے۔ لہذا تاثراتی دبستان کا دائرہ کار
 محدود بھی ہے محدود بھی اور مجہول بھی۔ جمالیات میں بھی بعینہ یہی عیب موجود ہے کہ
 وہ ہیئت کے مطالعے تک محدود ہے۔ وہ اسالیب بیان کی خوبیوں کو ضرور دیکھتا ہے لیکن
 مواد کی وسعت و پہنائی، ہمہ گیری اور آفاقیت سے منہ موڑ لیتا ہے۔ وہ موضوع کی گہرائی
 اور گیرائی کو نظر انداز کر دیتا ہے۔ وہ فلسفیانہ موٹکائیوں کو جھلادیتا ہے اور تحقیق و تدقیق
 کے نتیجے میں سائنٹفک مطالعے کے ماحصل سے منہ موڑ لیتا ہے۔ مادی جدلیاتی مطالعے
 سے جو فکر تشکیل پاتی ہے۔ اس کی قوت نامیہ ہمہ گیر ہوتی ہے۔ اگر یہ کائنات لاکھوں سال
 پرانی ہے تو انسانی وجود کے تدبیر اور ارتقا کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ انسان نے معاشرہ
 بنا کر جمیع مسائل و مسائل پر اپنی تاریخ بنانا شروع کی اس تاریخ کی عمر کسی طرح بھی
 دس ہزار سال سے زیادہ نہیں بنتی جس میں سے پانچ ہزار سال کی تاریخ انسان کی معلومات

کے دائرے میں رکھی جاسکتی ہے اور اس سے پہلے کے پانچ ہزار سال کے قیاسات پر مبنی
 ہے۔ قیاس میں قطعیت نہیں ہوتی۔ معلومات اتنی ہی قطعی ہوتی ہے جتنے اس کے شواہد
 اور دلائل مضبوط اور مستحکم ہوں چنانچہ سائنٹفک تنقید کے تمام منہاج و خطوط معین
 اور متعین ہیں اور باہم مربوط، جو ریاضی کے ہندسوں کی طرح قطعی اور ناگزیر ہیں۔ ایسے
 علوم جو حقائق محققہ کی ذیل میں آتے ہیں وہ انسان اور کائنات کے باہمی ارتقائی ربط کو
 ظاہر کرتے ہیں اور انہی سے کائنات کی ترقی اور انسان کا ارتقاء وابستہ ہے۔ اس لئے
 وہ تمام معاشرتی علوم جو انسان کے معاشرتی ارتقاء میں بالواسطہ و بلاواسطہ مددگار
 ہوتے ہیں۔ سائنٹفک تنقید کا ان سب سے رشتہ ہے اور ترقی پسند تنقید ان تمام علوم
 کو ادب پر منطبق کرنا ضروری خیال کرتی ہے۔ نفسیاتی تنقید فرد کا ضرور مطالعہ کرتی ہے
 اس کی تحلیل نفسی بھی کرتی ہے لیکن آرکیٹائپل تنقید فرد کے حوالے سے معاشرتی تحریکات،
 معاشرتی خواب اور عمرانی عوامل کا احاطہ کر لیتی ہے۔ اگر نفسیاتی تنقید صرف فرد کی فضا
 کے نہال خانے میں گم ہو جائے اور فرد کے دیون کی کوئی رسید نہ دے تو گم کردہ راہ ہے
 اور یہ نفسیات تنقید کے دائرے کے لئے بے کار اور فضول ہے۔ نفسیات کا وہی علم
 جو فرد کی فردیت کو بھی قائم رکھے اور معاشرے سے اس کا رابطہ قائم کرے۔ شعور، لاشعور
 قبل شعور، تحت الشعور اور ماقبل شعور سب کی سطحوں کا تعین کرے۔ تحت الشعور اور لاشعور
 اور اس کے خوابوں کا احاطہ کرے لیکن شعور کی طاقت اور توانائی کا اقرار کرے اور نیرویت
 کو کل نہ سمجھے بلکہ جز سمجھے تو یہ نفسیاتی دبستان بھی ترقی پسند تنقید کے دائرے میں سما سکتا
 ہے لیکن اگر وہ اس کے کل کے بجائے جز کا قائل ہو گا اور شعور کے بجائے تحت الشعور
 اور لاشعور کا اقرار کرے گا اس کے نیرواتی عمل کو جز کے بجائے کل سمجھے گا تو یہ منفی نفسیاتی
 دبستان غیر ترقی پسند ہو گا اور اس کا قبلہ درست نہ ہو گا۔

جمالیات میں بھی ہیئت کا مسئلہ اچھا خاصا اُلجھا ہوا ہے۔ اسے معلق اور مبہم بنانے

میں غیر ترقی پسند نقادوں نے نہایت منفی کردار ادا کیا ہے۔ یعنی وہ ہیئت کے حسن اور اس کے ظاہری کروفر کو اس قدر اہمیت دیتے ہیں کہ مواد اور اس کی افادیت کے چکر وہ قائل نہیں ہوتے اور ہیئت کے حسن سے حظ اٹھانا ہی مقصود بالذات سمجھتے ہیں اس لئے لایعنیت کا پرچار کرنا اپنا فرض منصبی گردانتے ہیں۔ مطلق کی بات یہ ہے کہ لایعنیت کو لایعنیت ہی نہیں سمجھتے۔ جمالیات کے اس دبستان سے تعلق رکھنے والے نقاد حسن ظاہری اور حسن باطنی دونوں کی بات کرتے ہیں۔ ظاہری سے اُن کی مراد اسالیب بھی ہیں، الفاظ بھی، الفاظ کا حسن بھی اور حسن ترتیب بھی، بحور و قافیہ اور ردیف بھی اور اسلوبیاتی حوالے سے لسانیاتی دبستان کو سمجھتے ہوئے قوافی، ردیف، بحور مصوٰتے اور مصمتے وغیرہ سب شامل ہیں اور باطنی حسن سے مراد حسن معنی یا معنوی جہات اور ان کے درون اور تہوں میں بھپی ہوئی وہ باتیں جن کو مخدوفات یا بن اسلوب قرار دیا جاسکتا ہے۔ جمالیات کے دبستان میں فنون لطیفہ کے حوالے سے ادب، مصوری شاعری اور موسیقی سب کو لیا گیا ہے مگر ادب میں حسن کا ظاہری روپ تمام مظاہر قدرت اور مناظر فطرت سمجھا گیا ہے۔ بشمول جسم انسانی۔ یونان کے قدیم دبستان کے ایک شعبے نے مرد جسم کو حسن کا نمونہ مانا اور دوسرے نے عورت کے جسم کو۔ اس طرح جمالیات کے حوالے سے جو دبستان تنقید قائم ہوا اُس نے مغرب اور مشرق کے تمام احوار اور نظریات کو کھنگالا اور ہمارے ادب پر انہیں منطبق کیا۔۔۔ جمالیات کے دبستان سے متعلق نقادوں کا خیال ہے کہ حسن کو تلاش کرنا ادب کا فرض ہے۔ یہاں تک تو بات صحیح ہے لیکن اس میں غلو کرنا غالباً سب سے بڑی بدعت ہے کیونکہ ادب بجائے خود حسن نہیں ہے بلکہ حسن کا ایک ذریعہ ہے اور اس ذریعے میں علاوہ حسن کے اور بھی چیزیں ہو سکتی ہیں۔ چنانچہ محض حسن کی تلاش ستم بالائے ستم نہیں تو اور کیا ہے کیونکہ حسن ہی سب کچھ نہیں

ہے یعنی کل نہیں ہے محض ادب کا ایک جز ہے۔ ہمارے زمانے کے بعض جمالیاتی نقادوں میں یہی افراط و تفریط ملتی ہے۔ چنانچہ عبدالرحمان بجنوری، نیاز فتحپوری، جعفر علی خان اثر، فراق گوردھپوری اور محمد حسن عسکری وغیرہ کی تنقید میں اگر کچھ محاسن ہیں تو مذکورہ معائب بھی کسی نہ کسی حد تک پائے جاتے ہیں۔ نفسیاتی تنقید اگر فرد اور جماعت کے ارتباط کے نتیجے میں ادب کے صحت مند اقدار کا تعین کر دے تو نہایت مناسب ہے لیکن اس دبستان کے اکثر نقادوں نے انفرادیت پر اس قدر زور دے دیا ہے اور نہایت کو اس قدر غیر معمولی اہمیت دی ہے کہ تنقید کا اصل منشا اور مقصد نظر انداز ہو جاتا ہے۔ بعض نقادوں نے فرائڈ، ٹرڈنگ اور ایڈلر کے ناموں کی مالا جھپے کو نفسیاتی تنقید کا منہ پائے مقصود سمجھ لیا جاپے۔ جبکہ تنقید کا مقصد یہ ہے کہ نفسیات کی مدد سے فرد کے لظوں کو کھنگالا جائے اس کے شعور اور لاشعور کا پتہ چلایا جائے اور اس کی قوت متحملہ کے محرکات اور عوامل کو سمجھا جائے اور ایک اچھے نقاد کی حیثیت سے جو نتائج برآمد ہوں، انہیں دیانتداری سے پیش کر دیا جائے، یقیناً اسلوب احمد انصاری، شیدہ الحسن نوہروی، ڈاکٹر وزیر آغا، سجاد باقر رضوی اور سلیم اختر وغیرہ اس لحاظ سے اہم نقاد ہیں کہ انہوں نے اپنے فرائض کی انجام دہی میں کوئی کوتاہی حتیٰ امکان نہیں برتی اور نتائج کے استنباط میں دیانتداری سے کام لیا لیکن اس دبستان کے بعض نقادوں نے افراط اور تفریط سے کام لے کر اس دبستان کی نیک نامی کو بڑھ گانے کی کوشش کی ہے اور نتیجہ یہ ہوا ہے کہ نفسیاتی دبستان اپنے اصل مقاصد کے حصول سے ہٹا جا رہا ہے۔ جبکہ یہ بات بھی جان لینا چاہیے کہ یہ دبستان محض جز ہے کل نہیں۔ ترقی پسند تنقید کے ارتقاء میں جمالیاتی اور نفسیاتی تنقید ایک حد تک معین و مددگار ہو سکتی ہے۔ اسی طرح رومانوی اور تاشاتی تنقید کا بھی اقل قلیل حصہ تنقید کے ارتقاء میں شامل ہو سکتا ہے لیکن اس کا مجہول حصہ ارتقاء کے بجائے ترقی معکوس سمجھا جائے گا۔

اصل میں سائنٹفک تنقید کا دامن اتنا وسیع ہے کہ اس میں توضیح، تشریح، تفسیر، تجزیہ بھی شامل ہے اور وہ تمام معاشرتی علوم جن کی مدد سے انسانی ذہن اور کائنات کا علم حاصل ہوتا ہے اور انسان اور انسانیت کی مدد کرتا ہے سب شامل ہے۔ سائنٹفک تنقید میں نظریہ ارتقاء بھی شامل ہے لیکن مابعد الطبیعیات کا وہ علم جو قیاس پر مبنی ہے اس دہشتان کی کوئی مدد نہیں کرتا۔ یہی وجہ ہے کہ ترقی پسند تنقید اپنے سائنٹفک علوم کی شمولیت کے سبب ایک وسیع تر تناظر رکھتی ہے اور اس میں مختلف شعبے بھی قائم ہو جاتے ہیں۔ مثلاً ترقی پسندی کا ایک مفہوم وہ ہے جو مادی جدلیات کے حوالے سے قائم ہوتا ہے اور دوسرا وہ ہے جو ادب برائے زندگی کے حوالے سے ادب کی افادیت کا تو قائل ہے لیکن مادی جدلیات کے فلسفے کو منہا کر دینا چاہتا ہے یا وہ مادی جدلیات کے فلسفے کے جزوی حصے کو قبول کرتا ہے۔ مادی جدلیات جو سرمایہ دارانہ نظام یا دوسرے لفظوں میں استحصالی نظام کے خلاف ہے اور سوشلسٹ معاشرے کے قیام کی سفارش کرتا ہے۔ اردو کے بعض ترقی پسند نقاد اس کے حامی نہیں ہیں جبکہ وہ خود کو ترقی پسند خیال کرتے ہیں۔ یہ بھی واضح رہے کہ بعض ترقی پسند بنیاد پرستوں کے مذہبی حوالے سے خلاف ہیں اور بنیاد پرستوں کو اعلیٰ معاشرتی اقدار کے قیام کا مخالف سمجھتے ہیں یا دشمن سمجھتے ہیں لیکن سوشلسٹ معاشرے کا وہ حصہ جن میں کفر و الحاد شامل ہو جاتا ہے اس کے بھی اتنے ہی خلاف ہیں۔ مشرق وسطیٰ، جنوبی مشرقی ایشیا اور افریقہ کے بیشتر ممالک کے معاشروں کی یہی صورت حال ہے چنانچہ ہمارے برصغیر یا مخصوص اردو ادب کے معاشرے کی صورت حال بھی یہی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اگر ایک طرف اختر حسین رائے پوری، مجنوں گوڈکھوری، سید سجاد ظہیر، احتشام حسین، محمد حسن، قمر رئیس، محمد علی صدیقی، شارب ر دو لوی وغیرہ نظر آتے ہیں تو دوسری طرف محمد حسن عسکری، وقار عظیم

عبادت بریلوی، آل احمد سرور، مسعود حسن اربیب، فراق گوردکھپوری، نیاز فتحپوری، ممتاز حسین، مجتبیٰ حسین، ڈاکٹر گوپی چند ناڈنگ، ڈاکٹر گیان چند جین، شمس الرحمان فاروقی وارث علوی، مظفر علی سید اور سلیم احمد وغیرہ بھی شامل ہیں۔ یہ وہ لوگ ہیں کہ جن میں سے اکثر میر کا رواں بھی ہیں اور بعض محض داہ رو ہیں جو دوسروں کے نقش قدم پر چلتے ہیں لیکن تنقید کے ارتقاء میں بہر حال معین و مددگار ہیں اور ان کے بغیر یہ مختصر سا ذکر یقیناً نامکمل ہے۔

افسانہ اور عصری آگہی

افسانہ ایک ایسی متوازن صنفِ نثر ہے کہ اسے بلحاظ مواد مادی عناصر کے امتزاج کا حامل ہونا چاہیے اس کی ساخت یا بناوٹ کے کسی عنصر میں کمی بیشی نہیں ہونا چاہیے اگر ایک آدھ آپرچ کی کہیں بھی کسر رہ جائے تو معاذ اللہ میں کیٹکنے لگتی ہے یہ افسانہ خواہ روایتی کلاسیکی CONVENTIONAL ہو یا اس کا اسلوب غیر روایتی ہو یعنی اسلوب بیان میں علامت یا تجربیت کو استعمال کیا گیا ہو، اسے بہر حال افسانہ ہونا چاہیے، قطع نظر اس بات سے کہ فی زمانہ مختلف نام نہاد دبستان جدید افسانے کی صنف کی تو چہا ہت کے نام پر مبنی تشریحات میں زمین و آسمان کے قلابے ملا رہے ہیں اور ایسی ایسی دور کی کوڑی لارہے ہیں کہ تو بہ جھلی اتار ہم علماء اس افراط و تفریط کے بین بین اس اصل افسانے کے خدو خال بخوبی پہچان رہے ہیں کہ جو منطقی اور فنی زمین پر پاؤں رکھ کر چلتا ہے اور چاروں چلوں سے چوکس ہوتا ہے۔

افسانے کی ابتدائی یا خام شکل بہر حال کہانی ہوتی ہے، ہر چند کہ تجریدی افسانہ نگار کہانی کے وجود کا منکر ہے، لیکن حقیقت یہ ہے کہ وہ کہانی کے مروجہ اور روایتی افسانے کے مزاج میں شیرو شکر بن جانے والی کہانی کے وجود کا منکر ہے۔ بجائے خود کہانی کا نہیں، کیونکہ غیر کہانی یا اینٹی اسٹوری بھی ایک کہانی ہوتی ہے خواہ اس کی شکل کچھ بھی ہو اور کیسی ہی ہو یعنی کتنی ہی مسخ شدہ (DISTORTED FORM) میں کیوں نہ ہو یا افسانے کے

بین السطور میں کتنی ہی مستور اور کتنی ہی ہویدا ہو، اس کا ایک وجود ضرور ہوتا ہے اس کہانی کو افسانہ بنانے میں جو جو صفتیں کئے جاتے ہیں وہی افسانہ نگاری کا فن یا آرٹ، اگر کوئی بھی افسانہ نگار خواہ وہ روایتی افسانہ نگار ہو کہ علامتی یا تجریدی کہانی کو افسانہ بنانے پر قادر نہیں ہے تو خواہ وہ نام نہاد افسانہ نگار ہو اپنے حقیقی اور معروف معنوں میں مطلقاً افسانہ نگار نہیں ہوگا۔ کہانی کو افسانہ بنانے کا فن ہر کس و ناکس کو نہیں آتا لیکن جو اس فن کو جانتے ہیں وہ ذرا سے اشارے میں کہانی کو افسانہ بنا دیتے ہیں، لیکن چونکہ ہماری بحث کا یہ کلی نہیں محض جزوی حصہ ہے لہذا ہمیں اس ضمن میں چند ضمنی معروضات عرض کر کے آگے بڑھ جانا ہے اس بنا پر اس مقام پر یہ نوکرستے چلے کر روایتی افسانہ ایک مروجہ پنج پر قائم ہونے کے باوصف محض ایک اسلوب بیان ہے یا ایک میکا کی مبدل کے حصار میں رہ کر ایک نقطے سے دوسرے نقطے تک کے سفر کی حالت ہے، علامتی افسانہ ایک دوسرا اسلوب بیان ہے جس کا میکا کی ڈھانچہ خواہ ظاہر میں ہو کہ باطن میں موجود ضرور ہوتا ہے وقس علیٰ ہذا تجریدی افسانے کو تیسرا اسلوب سمجھئے خواہ اس کا میکا کی ڈھانچہ اس کے بین السطور میں محزوف ہو قارئین کے شعور یا تحت الشعور میں بتدریج آگے بڑھتا رہتا ہے اور کسی ایک نقطے تک اس کی رسائی ضرور ہوتی ہے۔ لیکن اگر بغرض محال نہ کہوہ صورت مطلقاً موجود نہ ہو تو افسانہ نگار کا تصور ہے، بجائے خود صنفِ افسانہ قصور وار نہیں کہ افسانہ نگار کافی عجز اس کے لئے موانع پیدا کرتا ہے افسانہ بجائے خود عجز نہیں دکھتا۔

اس بحث کو تہید میں صرف اس بنا پر پیش کیا گیا کہ اردو کی صنفِ افسانہ کی ارتقائی عمر کو کلیتہً ملحوظ رکھتے ہوئے یہ عرض کیا جاسکے کہ ہر دور کے افسانے نے عصری آگہی کا ثبوت فراہم کیا، ہیئت کی شکل میں بھی اور مواد کی صورت میں بھی، اردو افسانہ خواہ پریم چند سے شروع ہو کہ بلیدم سے اپنی عمر کے لحاظ سے اور اپنی بساط کے مطابق اس نے حتی الامکان عرفانی تاریخی، معاشرتی اور تہذیبی عوامل کو خود میں جذب کیا ہے

یہی نہیں بلکہ اگر معرزی تہمت میں تبرصغیر میں پھلنے پھولنے والے افسانے کی روایت سے قطع نظر کر کے ایک مکتبہ فکر کی اس بات کو مان لیا جائے کہ داستان اور قصے کی صورت میں افسانہ تبرصغیر میں ہمیشہ موجود رہا ہے۔ تب بھی اس نے عصری آگہی کی نہایت بہتم باشان روایت کو تسلسل کے ساتھ پیش کیا ہے ملاوچی کی ”سب رس“ اسلوب کے لحاظ سے علامتی زبان میں مقفی و مسجع عبارت ہی کی حامل نہیں، بلکہ تصوف اور آداب تصوف کی ایک معرکتہ الار تصنیف ہے جو اپنے زمانے کے میلانات رجحانات اور فلسفہ ہائے فکر کا احاطہ کرتی ہے، اسی طرح تحسین کی نو طرز مرصع انشاء کی دانی کینکی امن کی باغ و بہار سرور کی فسانہ عجائب، سرشار کی فسانہ آزاد اور نذیر احمد کی توبہ النصوح وغیرہ میں بھی دہلی اور لکھنؤ کی وقیع تہذیبوں کی ترجمانی ہوتی ہے۔ طلسم ہوشربا میں بھی عصری آگہی کی لہریں موجیں مارتی نظر آتی ہیں۔

اردو کا ہر افسانہ نگار اپنے معاشرے کے مبلغ علم اور بصیرت یا دوسرے لفظوں میں روح عصر کو اپنے شعور کا حصہ بنا کر لکھتا رہا ہے اس کا ذہنی آفتق اپنے سابقین یا متقدمین کے مقابلے میں زیادہ وسیع ہوتا ہوا نظر آتا ہے یہ ذہنی آفتق اپنے روایات میں بھی پیوست ہے، تہذیب و تمدن کے عرفی شعاریں بھی اور بہت سے علوم و فنون کی روشنی کا بھی احاطہ کرتا ہے۔ مثلاً حبیب دہلی میں دہلی کالج قائم ہوا (۱۸۴۱ء) تو مغلوں کا جاگیوارانہ نظام اپنے زوال کی انتہا کو پہنچ رہا تھا، سیاسی لحاظ سے اقتدار میں اس حد تک ضعف آچکا تھا کہ بنگالہ کلکتہ ان کے ہاتھ سے نکل چکا تھا، شمالی ہند اور جنوبی ہند کے اکثر علاقوں اور صوبوں پر برائے نام مغلیہ حکومت باقی رہ گئی تھی، تہذیبی اور علمی سوتے خشک ہوتے جا رہے تھے نتیجہ ہوا کہ دہلی کالج قائم ہوتے ہی مسلمانوں کا ایک مقتدر اعلیٰ طبقہ اس کالج سے رجوع ہوا اور اس کے اثرات و ثمرات قبول کرنے لگا پروفیسر رام چندر کی ادارت میں شائع ہونے والے تینوں اردو مجلے (محبت ہند، فوائد الناظرین اور قرآن السعیدین)

نوجوانوں میں مقبول ہونے لگے اور اجتماعی زندگی میں جو جو ادب جہاں جہاں خلا واقع ہو رہے تھے انہیں نئے نئے طرز ہائے فکر اور مکتبہ ہائے شعور پر کرنے لگے جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ مغلوں کی برائے نام حکومت (۱۸۵۷ء) کے خاتمے کے فوری بعد سرسید اپنے ہر اول دستے کے ساتھ میدان میں آگئے اور علمی تہذیبی انداز ہی اور ادبی محاذ پر درو نما ہونے والے خلا پر کرنے لگے چنانچہ نذیر احمد کی ہرادی کاوش عصری آگہی کا پتہ دیتی ہے، اسی طرح لکھنؤ نے جنگ آزادی کو جس طرح جھیلایا تھا، طلسم ہوشربا علامہ درموز کی رزمیہ زبان میں اس کی ترجمان ہے اور اس کے معنفین کے پختہ شعور کا بدیہی نتیجہ ہے اور اگر بعض محال افسانے کو محض مغرب کا ثمرہ سمجھا جائے اور اس کی ابتدا پریم چند سے کی جائے تو تبرصغیر کے طول و عرض میں دوڑی ہوئی جدوجہد آزادی کی روح ان افسانوں میں جاری و ساری ملتی ہے حتیٰ کہ سوز وطن تو برطانوں سامراج کے لئے چیلنج بن گیا تھا جس کے نتیجے میں پریم چند کو سرکاری ملازمت چھوڑنا پڑی تھی۔

عصری آگہی یوں تو ہر زبان کے ادب کے تمام اصناف میں کسی نہ کسی شکل میں موجود ہوتی ہے لیکن بطور خاص اردو افسانے سے رجوع کیجئے تو ہر دور کے افسانے میں اس کا عمل دخل موجود ہے عصری آگہی لکھنے والے اور قارئین دونوں کے مابین ایک نقطہ اتصال یا مفاہمت کی فضا پیدا کرتی ہے دونوں کے اذہان اپنے زمانے کے اجتماعی شعور کی روپر دوڑتے ہیں اور فریقین میں سے کسی کو کہیں بھی خلا محسوس ہو تو مفاہمت کا رشتہ ٹوٹ جاتا ہے یہ خلا یا تو قاری کو فنی تخلیق میں محسوس ہوتا ہے اور اگر دوسری صورت میں افسانہ نگار کو قارئین کے ذہنی سطح کی پستی کا علم ہو تو (اور اپنے فن پر اعتماد ہو تو) ”شہرت شعرم بگیتی بعد من خواہد شدن“ کی پیش گوئی کرتا ہے لیکن بستی میں اترنا دانش و بینش کی توہین سمجھتا ہے تا ایک قارئین کی ذہنی تربیت شروع ہو جاتی ہے اور کچھ نہ کچھ اذہان اس سطح تک ضرور پہنچ جاتے ہیں یہ ترقی پسند افسانے کی ابتدا میں بھی قارئین کی بیشتر صفوں

میں یہی کیفیت پائی جاتی تھی۔۔۔ وجہ یہ تھی کہ مغربی علوم و فنون سے لکھنے والوں کے دماغ تو منور و مستیر تھے مگر بڑھنے والوں کے اذہان کی سطح پستی نتیجہ ہوا کہ جیسے جیسے علوم و فنون کی تعلیم بڑھنے لگی اقبام و تفہیم کے دائرہ بھی بڑھنے لگے اور بالآخر کہیں نہ کہیں پر مفاہمت ہو گئی۔

عصری آگہی کے واضح طور پر دو دائرے نظر آتے ہیں ایک کا تعلق اس بصیرت سے ہے جو معاشرے کی علمی سطح پر موجود ہوتی ہے اور دوسرے دائرے کا تعلق آفاق سے ہے یعنی کائنات کے باب میں تمام علوم معلومہ کی سب سے زیادہ بلند سطح کو فنکار چھو رہا ہو اور ایک وقت دونوں دائروں میں تطابق پیدا کر رہا ہو، ہمارے زمانے کے افسانہ نگاروں کا غالب اکثریت دونوں دائروں میں قدم رکھ چکی ہے اور فنی لحاظ سے افسانے کے تمام ممکنہ اسالیب میں اس کا اظہار کر رہی ہے، آج سے پندرہ بیس سال قبل باعموم افسانہ نگاروں کی غالب اکثریت کا یہ رویہ نہ تھا اور ان کی فکر کا احاطہ اس قدر وسیع نہ تھا۔ الاما شاء اللہ، لہذا اس عصری آگہی کے پیچھے گزشتہ بیس سال کے سائنسی، صنعتی اور فنی ارتقاء کا ایک جال پھیلا ہوا ہے جس نے پوری کائنات میں پھیلی ہوئی زمین کے باشندوں کو یکجا ہونے کا احساس دلایا ہے اور بطور خاص تیسری دنیا کی محرومیوں کو اجاگر کیا ہے نیز استحصا کنندہ عناصر کے چہروں کو واضح کر دیا ہے۔ ریڈیو، ٹیلی ویژن، ٹیلی فون اور فلم کی نعمتوں کے ذریعے علوم کو تیز رفتاری سے دور در تک پھیلا یا ہے لہذا عصری آگہی کا وہ مفہوم جو آج سے پچاس سال قبل تھا، محدود تھا، آج زیادہ وسیع ہے، چنانچہ فنی افسانہ نگاری کے وہ اسالیب جو پچاس سال قبل پائے جاتے تھے آج پرانے اور فرسودہ ہو چکے ہیں اور افسانہ نگار جو ذرا ذرا سے اشاروں میں بات پیدا کر دیتا ہے اس کے لئے بیسیوں صفحات ضائع کرنا ضروری نہیں سمجھتا، جو مفاہیم اب سے کچھ سال قبل تک وضاحت طلب تھے آج اظہار من الشمس ہیں، تاہم میری اس گفتگو سے یہ خیال کرنا کہ میں کسی ایک مخصوص اسلوب بیان کی وکالت

کر رہا ہوں، غلط ہے، میں صرف اظہار حقیقت کے طور پر یہ کہہ رہا ہوں کہ ہر دور کی بصیرت اپنے اظہار کا کوئی طریقہ یا اسلوب خود دریافت کرتی ہے جس طرح پانی اپنے بہاؤ پر دستہ خود بناتا ہے یہی حال آگہی کے اظہار کے لئے فنی اسلوب بیان کا عود بخود وضع ہونا قرین معلول ٹھہرتا ہے چنانچہ افسانہ جو روایتی اسلوب میں لکھا گیا اپنی ضرورت کے تحت کسی سانچے میں ڈھلاوا کر علامتی یا تجربی اسلوب بیان میں ظاہر ہوا تو یہ لباس بھی اس کی ضرورت کے عین مطابق تھا یا ہے اور اگر نہیں ہے تو اسے بھی بدلتا پڑے گا اور اسی طرح جدید افسانہ معرض وجود میں آیا اور جدید تر بھی، لیکن تجرباتی سطح سے گزر کر اگر معاشرے میں اسے قبول عام بیس پچیس سال بعد ہی نہ مل سکا تو یقین کیجئے کہ یا تو کوئی متبادل اسلوب اور آئے گا یا روایتی افسانہ اپنی جگہ واپس آ جائے گا۔

آج سے تقریباً ایک صدی قبل، یعنی ۱۸۸۵ء میں فرانس میں افسانے نے موجودہ روایتی پھول بدلا اور کسی ترقی کے طور پر علامت اور تجربہ کو اپنایا، وہ ان کی ضرورت تھی، ہمارا اس تاریخ سے دو کاہی واسطہ نہیں، ممکن ہے بطور فیشن بعض لوگوں نے ان کی تاسی کی ہو لیکن حقیقت یہ ہے کہ علامت ہمارے روایات سے علیحدہ نہیں ہے۔ علامت اور علامت نگاری دونوں اردو ادب کے ساتھ ساتھ رہی ہیں صرف فورٹ ولیم کالج کی سلیبس نگاہی کے دور اور سرسید اور ان کے رفقاء کے زمانے میں اظہار مافی الضمیر کے لئے آسان اور عام فہم زبان سے تشبیہ استعارے تمثیل اور علامت کو خارج کر دیا گیا تھا جس پر کلکتے میں ادب کی جامہ جاتی ہے کا طعن بھی عرصے تک دیا جاتا رہا لیکن ترسیل خیال اور ابلاغ کا مہارت خواہانہ عجز علامت کے لئے موانع پیدا کرتا رہا اور نہ علامت کچھ عرصے کے لئے غائب ہو جو کر ظاہر ہوتی رہی کچھ عرصے قبل پاکستان میں مارشل لار اور ایوینی دور کی جمہوریت کش روش نے ایک بار پھر سامنے آ کر علامت کو پناہ گاہ کے طور پر ظاہر کیا کہ خیال اور الفاظ کو کیوں فلانج کر کے قارئین تک پہنچایا جائے اور اس طرح افسانے کے لئے علامتی اسلوب کو

مجبوراً اپنا یا جانے، دیکھا جائے تو علامت بجائے خود بری شے نہیں بلکہ وقت کی ضرورت اور اظہار کا وسیلہ ہے لیکن علامت کو علامت وہی لوگ بنا ڈالتے ہیں جو اس میں ابہام پیدا کر دیتے ہیں یعنی سوچے سمجھے بغیر محض فیشن کے لئے علامت استعمال کرتے ہیں اور جسے وہ علامت سمجھتے ہیں وہ بسا اوقات علامت ہی نہیں ہوتی علامت سے کوئی چھوٹی چیز ہوتی ہے اور زیادہ تر استعارہ بن کر رہ جاتی ہے علامت میں معنویت کا اختفاء *CONCEALMENT* نہایت درجہ بلاغت پیدا کر سکتا ہے بشرطیکہ تاریخ، اساطیر، دیومالائیہ جی ما بعد الطبیعیات میں اس کی جڑیں موجود ہوں ورنہ افسانہ نگار کی ذاتی اور مفروضہ علامات ابہام اور مجاز کی بنا پر چونکہ معنی کی ترسیل نہیں کر سکتیں لہذا متعلق اور بے معنی بن کر رہ جاتی ہیں چنانچہ علامت کا استعمال بدلیقہ ہو ہر اور کم سواد افسانہ نگار کے ہاتھوں اپنی افادیت کھو دیتا ہے، میں اس مقام پر نام لئے بغیر صرف اتنا اشارہ کر سکتا ہوں کہ ہمارے یہاں پاکستان میں صرف چند گنتی کے افسانہ نگار علامت نگاری کے اسلوب پر صحیح قدرت رکھتے ہیں اور آکاؤ کا ہندوستان میں بھی، باقی علامت اور تجرید کے نام پر افسانہ نگاروں کی جو ایک فوج طفر موج نظر آتی ہے وہ مہل نگاری کے سوا اور کوئی خدمت نہیں کر رہی ہے بلکہ یہ فوج چند معقول افسانہ نگاروں کا تابع مہل بن کر رہ گئی ہے۔

تجریبی افسانہ بھی ایک اسلوب ہے اس کا زیادہ تر تعلق مصوری سے ہے میں ایک تجریبی افسانہ نگار کو کسی قدر قریب سے جانتا ہوں اس کے ذہن کی تربیت میں مصوری ایٹچ، ٹیل، وچرن، فلم اور ادب کو بہت دخل ہے اور اس کے ذہن میں رنگوں، روشنیوں اندھیروں آوازوں کے زیر و بم کے نقش و نگار کے پیچ و خم نے ایک خاص اپنچ پیدا کی ہے۔ اندھیروں آوازوں کے زیر و بم کے نقش و نگار کے پیچ و خم نے ایک خاص اپنچ پیدا کی ہے وہ مصوری پر بھی قادر ہے اور ایٹچ پر یونانی اور ہندوستانی اساطیر کے اشرار سے اظہار کے نئے نئے اسالیب پیش کرنے میں کمال رکھتا ہے اندھیرے اور روشنیوں کے تضادات سے مفاہیم کے تعین میں وسیع مقام

رکھتا ہے چنانچہ اگر روایتی افسانے میں مکمل مہارت رکھنے کے بعد وہ تجریبی افسانے سے روبرو ہوا تو چنداں مضائقہ نہیں کہ وہ ترسیل خیال پر یہاں بھی قدرت رکھتا ہے۔ لیکن سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ جو افسانہ نگار تجرید کی مبادیات سے بھی واقف نہیں وہ تجریبی افسانہ نگاری میں کیا کمال کھلائیں گے، یعنی یہ مبلغ علم اور بصیرت کا معاملہ ہے، لہذا ضرورت ہو کہ علامت اور تجرید یا روایتی افسانے کے اسالیب بیان پر وہی اپنی گرفت مضبوط رکھ سکتے ہیں جنہیں بصیرت بھی ہو اور فن پر مکمل قدرت بھی جس طرح کہاد کے گھومتے ہوئے چاک پر گیلی مٹی سے با کمال کہاد ہی سڈول غصہ و فتنہ تیار کر سکتے ہیں اسی طرح معاشرے اور کائنات سے خام کہانی کے مواد کی گیلی مٹی سے افسانے کا طرف تیار کرنے میں وہی افسانہ نگار کامیاب ہو سکتے ہیں جو اپنی انگلیوں کی فنکارانہ چلت پھرت سے حسب ضرورت گیلی مٹی کو جب چاہیں اور جہاں سے چاہیں موڑ کر کوئی یا معنی شکل دے سکیں افسانہ خواہ روایتی ہو یا علامتی یا تجریبی فن صورت گری سے مشابہہ اور فن صورت گری پر ہر ایک قادر نہیں ہو سکتا، معاشرے کی تمام علمی و فنی بصیرتیں جس پر روشن ہوں وہی افسانے کے خدو خال میں معنی کا رنگ بھر سکتا ہے۔

عصری آگہی کے سلسلے میں کہا جاسکتا ہے کہ اس کے مختلف دائرے معاشرے، شہر، وطن اور ملک تک بھی محدود ہو سکتے ہیں یعنی اگر لبنان میں فلسطینی مظلوموں پر اسرائیلی عناصر نے جنگ مسلط کر دی ہے اور فلسطینی خاک و خون میں نہا رہا ہے تو فلسطینی کا راونہ نگاہ اور ہوگا اور جارج اسرائیل کا مختلف گودونوں کے آگہی کے دائرے ایک ہیں مگر اور نگاہ مختلف ہوتے کے سبب ایک فلسفہ خیر کا ترجمان ہوگا تو دوسرا شر کا یعنی جو بصیرتیں عام ہیں ان کا تعین کرنا اور اچھے اور برے کی تمیز کرنا تدبیر کے ساتھ ساتھ تفکر اور عقل کے ذریعے دودھ کا دودھ اور پانی کا پانی میں مدھ کرنا بھی ضروری ہے گویا یہ حکم بھی فن کار کا رہتا ہے تاکہ

تک زندہ رہتی ہے۔

افسانے کے نقادوں میں فی زمانہ ہندوستان میں محمد حسن، قمر رئیس، گوپی چند نازک اور رارث علوی، ڈاکٹر شارب دروہی، مہدی جعفر، باقر مہدی وغیرہ، پاکستان میں محمد علی صدیقی، سلیم اختر اور شہزاد منظر وغیرہ کے نام لئے جاسکتے ہیں انہی لوگوں سے بجا طور پر یہ توقع کی جاسکتی ہے کہ صنف افسانہ کا بالاستعیاب مطالعہ کریں گے اور عمرانی تالیفی اور معاشرتی محرکات و عوامل کا مفصل جائزہ لیتے ہوئے جدید افسانے کو اپنی افسانے، علامتی اور تجریدی افسانے کو تناظر میں رکھ کر وہ باتیں کہیں گے جن کے نہ ہونے سے جنون افسانہ پنپ نہیں سکا اور جنون افسانہ نگار چل پھول نہیں رہا ہے صالح نقاد کا فرض بہت گہیر ہے اب فقرے بازی اور فتویٰ سازی کے دور کو الوداع کہنے کا وقت آن پہنچا ہے۔

بانجھ ہو چکی ہیں ادب ان کی سمجھ میں یہ بات آرہی ہے تو وقت گزر چکا ہے کہ انہیں دھوکا دیا گیا، دراصل یہ فریب اردو ادب سے کیا جا رہا ہے اور یہ قومی دہلی سٹچ ہی پر نہیں نوع بشر کی سطح پر انسانی نقصان ہے اور انسانی صلاحیتوں کا ایسا ہی استحصال ہے جیسے بیجا کریمپ یا بردہ فروشی کا گھناؤنا دھندہ، ظاہر ہے کہ ایسے افسانہ نگاروں کو کنویں کے اندر سے جتنا آسمان نظر آتا ہے وہ بہت مختصر ہوتا ہے چنانچہ عصری انگریزی محرومی ان کا اور اردو افسانے دونوں کا مقدر ٹھہرتی ہے۔

گزشتہ بیس پچیس سال میں دنیا کہاں سے کہاں پہنچ گئی ہے۔ ہمارے معاشرے کو بہت سی باتوں کی کانوں کان خبر تک نہیں ہے بعض مواقع ایسے بھی ہیں کہ ہماری آبادی کا بیس یا بیس فیصد حصہ جو اخبار و خواندہ ہے اس تک بھی بوجہ بہت سی غیروں کی رسائی نہیں تاہم تخلیقی صلاحیتوں سے مالا مال باخبر شاعر یا افسانہ نگار جب ایسی خبروں تک کسی نہ کسی طرح رسائی حاصل کر لیتے ہیں اور اپنی نوع انسان کی فلاح و بہبود کے نقطہ نظر سے، انسانی معاشرے کی بھلائی اور کائنات کی بقا کے لئے ضروری ہو جاتا ہے کہ اسے لوگوں تک پھیلایا جائے تو موانع کے باوجود کوئی نہ کوئی راستہ نکالنا پڑتا ہے اور اب تو کچھ عرصے سے خط و دام ہر مروج میں حلقہ صد کام نہنگ، والا معامہ درپیش ہے، قطرے کو گہر ہونے تک بڑے بڑے ہفت خوان لے کر ناپڑتے ہیں، لیکن تخلیقی صلاحیت رکھنے والا افسانہ نگار نہایت درجہ ہنرمندی سے فنی پردے میں پیمپا کر وہ خبر یا وہ خاص بات ادب کے ذریعے لوگوں تک پہنچا دیتا ہے ہمارے بعض افسانہ نگار بڑی نیک نیتی اور مستعدی سے اس نیک کام پر لگے ہوئے ہیں اور انتہائی دیانتداری سے یہ خدمت انجام دے رہے ہیں قطع نظر اس بات سے کہ ان کے استے کے مشکلات کہ انہیں دار کا راستہ دکھاتے ہیں کہ صفت منصور کے تتبع پر اکسارتے ہیں، بہر حال ایسے لوگوں کی تعداد بہت کم اور اقل قلیل ہی مگر فیضیت ہے کہ پچ بولنے والوں کی آبرو سے قوموں کی آبرو قروں

دیر کی شعری لسانیات

اردو کی شعری لسانیات پر غور کرنے کے لئے جن منہاج کا تعین ہونا چاہیے تھا، میری تاپیر رائے میں ابھی تک نہیں ہو سکا، بالخصوص شبلی نعمانی نے کہ خود دروانوی جاپانی اور تاتاری دبستان کے نقاد تھے، موازنہ انیس وویں میں، فصاحت و بلاغت کے ذیل میں ابتدائی نوعیت کی بحث چھیڑ کر کھا موشی اختیار کر لی، حالانکہ وہ اس موضوع پر کسی قدر تشفی بخش کام کر سکتے تھے۔ اس جملہ معترضہ کو محض تہسید کے طور پر پیش کرتے ہوئے اردو ادب کے قارئین کی توجہ اس حقیقت کی طرف منطوق کرانا مقصود ہے کہ اردو شاعری کے خیر میں جنوبی ہند اور شمالی ہند کے ادوار سے لے کر اب تک پورے تریغیر میں شعری لسانیات کے حوالے سے دوریہ، دو مختلف دھاروں کی طرح جاری مادی نظر آتے ہیں، اپنی آسانی کے لئے یا عام شناخت اور پہچان کے لئے ہم ایک لسانی رویے کو معرب اور مفرس کہہ سکتے ہیں دوسرے رویے کو مہند اور مفرس کہہ سکتے ہیں واضح رہے کہ ان غیر ساختہ اصطلاحوں میں محض شناخت کرنے کی صلاحیت ہے۔ مفرس اور مہند رویوں کی آمیزش فطری تھی۔ اسی طرح معرب اور مفرس رویے بھی فطری تھے، محض لسانی مزاج ظاہر کرنے کے لئے انہیں وضع کر لیا گیا ہے۔ معرب اور مفرس مزاج اسلامی، مابعد الطبیعیات کے رجحان کا پتہ دیتا ہے جبکہ مفرس اور مہند رویہ ہند اسلامی ثقافت اور مقامی رنگ کا ترجمان ہے۔

جنوبی ہند میں ایک سو بانوے سال تک مذکورہ بالا شعری لسانیات کے رویوں میں جوار بھانگی سی کیفیت نظر آتی ہے، کبھی معرب اور مفرس شعری لسانیات کو عروج حاصل ہوتا ہے کبھی مہند اور مفرس رویے کا پلہ بھاری پڑتا ہے کہ تاریخی معاشرتی اور ثقافتی محرکات عوامل کے ساتھ ساتھ شاعروں کی انفرادی سائیکی بھی ان رویوں کے منہاج بدلتی رہتی ہے نیز شعری اصناف کے تقاضے بھی اس پر اثر انداز ہوتے رہے۔ شمالی ہند میں دبستان دہلی اور دبستان لکھنؤ دونوں میں مذکورہ بالا رویوں کی پہچان کچھ زیادہ مشکل نہیں، شمالی ہند میں ابہام گو شعراء کا زمانہ میر و سودا، غالب و تاج کے زمانے تھے کہ دبیر اور انیس کے دور میں بھی یہی تقسیم نظر آتی ہے۔ یہ واضح ہے کہ مفرس اور مہند رویے میں حضرت امیر خسرو کی شخصیت اور شخصیت کے تمام پہلوؤں کے پرتو جھلکتے ہیں، ان کا تصوف موسیقی، شاعری، ثقافت سب جذب ہو گئے سبب کہ معرب اور مفرس رویوں میں خالص اسلامی مابعد الطبیعیات عقائد و نظریات تصورات اور جذبات اپنے نظام لسانیات کے حوالے سے ابھرتے ہیں تو اپنے ہمراہ لغات بھی وہی روایتی لے کر آتے ہیں۔ جس کے سبب دونوں رویوں کے مابین بعد اور فاصلہ قائم ہو جاتا ہے۔

معرب و مفرس رویہ یا مہند اور مفرس رویہ شعری لسانیات کے ضمن میں ہے کیا؟ ہمارے قارئین کو یقیناً اس سلسلے میں تھوڑی سی الجھن ہو سکتی ہے کیونکہ علامہ لسانیات کی رو سے یہاں مصطلحات کا ذکر نہیں ہو رہا ہے اور نہ مصطلحات کے معروف معنی میں کسی رد و بدل کا ذکر کیا جا رہا ہے بلکہ محض ایک عام سی بات یہ کہ جاری ہے کہ تخلیق کاروں کی قوت انشاء پر داری بلا تکلف جن لفظوں یا جس قسم کے لفظوں کو تصرف میں لاتی ہے اس کا ایک مخصوص ہیج اور مزاج بھی قائم ہوتا ہے اور اس مزاج اور مذاق کا تعین کسی فرد کی سائیکی سے ہوتا ہے یہ سائیکی عمرانی اور معاشرتی عوامل سے بھی بنتی ہے اور تاریخی و ثقافتی محرکات سے بھی اثر قبول کرتی ہے۔ یہ بھی ملحوظ رہے کہ خود لفظوں کا بھی مزاج اور مذاق ہوتا ہے۔

تخیل کار اور لفظوں کے مابین جو فطری ربط قائم ہوتا ہے وہ محض اتفاقیہ اور اچانک رونما نہیں ہو جاتا بلکہ دونوں کا جوگ اپنے اپنے مذاق اور مزاج کے لحاظ سے رفتہ رفتہ قائم ہوتا ہے۔ شاعر کا مبلغ علم اور مبلغ علم کا رجحان اگر خارجی ہے تو معروضی لحاظ سے لفظیات کو اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ مبلغ علم کا رجحان اگر احساسات اور جذبات کی طرف سے ہوتا ہوا تخیل کی طرف جاتا ہے تو لفظ کی حیثیت ثانوی اور تخیل کی اولین بنتی ہے یہاں بھی تخلیقی مرحلے میں جسے متخیلہ تشکیل دیتی ہے دورا سے نظر آتے ہیں جن میں سے کسی ایک پر چلتے یا چلتے پہننے کا مشورہ شاعر کی افتاد مزاج دیتی ہے یعنی داخلی یا معروضی، چونکہ دبیر ادب انیس دونوں مرثیہ گو شاعر تھے۔ لہذا دونوں کے راستے معروضی ہیں، روئے بھی معروضی ہیں کہ صنف مرثیہ بجائے خود معروضی ہے لیکن افتاد مزاج یا شاعر کی تخلیقی سائیکی میں عمرانی عوامل جو الفاظ کے مآخذ تک اس کی متخیلہ کو لے کر جاتے ہیں اس کی داخلی شخصیت کا صحیح اور سچا عکس پیش کرتے ہیں اور اسی مقام پر یہ طے ہو جاتا ہے کہ شاعر معرب اور مفرس الفاظ کے رویے کے مآخذ سے قریب ہے یا مفرس اور مہند۔

اردو کے معرب اور مفرس رویے کے الفاظ اور ان کے مآخذ کا مزاج زیادہ تر مابعد الطبیعیاتی یا اسلامی مابعد الطبیعیاتی ہے جبکہ مفرس اور مہند الفاظ کے مآخذ کے رویے کا مزاج ہند آریائی ہے۔ مذکورہ بالا مآخذ کے منہاج کے تعین میں تہذیب پس منظر پوری طرح کا فرما ہوتا ہے اس تہذیب میں قدیم روایات، ثقافت اور اس کے مقامی رنگ جھلکتے ہیں، رقص اور موسیقی کے اثرات بھی اس میں پائے جاتے ہیں چنانچہ اس ضمن میں شاعر کا ذہنی آفتاب بھی معرض بحث میں آتا ہے۔ مشرق و مغرب میں سماعتیاتی تنقید کے مختلف دبستان اس سلسلے میں بعض دلچسپ مباحث سے دست و گریباں نظر آ رہے ہیں لیکن ہمارے احاطہ بیان سے فی الحال وہ خارج ہیں، ہمیں شاعر کی تخلیقی صلاحیت میں مذکورہ مآخذ پر تھوڑی سی لب کشائی کی اجازت ملنا چاہیے تاکہ دبیر کی شعری

لسانیات کا تعین ہو سکے۔

مرزا دبیر ایک ثقہ، مذہبی اور متدین بزرگ تھے، قدیم لکھنؤ کی رچی ہوئی تہذیب سے ان کا تعلق تھا، دینی مدرسوں میں روایتی علوم اور متداولہ نصاب میں بہت جلد تحصیل کر لی۔ دبیر کی ذہانت اور فطانت کا ان کے حافظے سے تعلق تھا۔ حافظے میں تاریخ کتب، سیر اور سیرت کو جذب کرنے کی غیر معمولی صلاحیت تھی۔ جس نے اسلامی مابعد الطبیعیات کا ماستہ دکھایا اسی مقام پر عربی اور فارسی زبانوں میں دسترس کمال کی حد تک ہم پہنچائی لکھنؤی ادب آداب ثقافت لکھنؤ سے ورثا بھی ملے اور آکسباب بھی کئے۔ لکھنؤ بھی عسکری لحاظ سے انحطاط کی زد پر تھا لیکن اس انحطاط میں بھی ایک بانگین، طنطنہ اور شکوہ موجود تھا، اس کے نہیب اور دبیر کے کو دیکھنا ہے تو دبستان لکھنؤ کے مرثیہ گو دیکھیے اور سرور کی نثر کے بعد طلسم پرورش ربا کی نثر اور باقیات لکھنؤ یا گرد پس کا رواں کے طور پر پنڈت رتن ناتھ سرشار کی نثر دیکھیے آپ کو لکھنؤی تہذیب کے خدوخال نظر آ جائیں گے لیکن دبیر کا ذہنی آفتاب لکھنؤ کے علمی اور عوامی کی سطح کے روزمرہ اور محاورے تک نہیں پہنچتا ان کا ذہن کتابوں کے اوراق میں اس درجہ گمن ہے کہ مشاہدے کے لئے مظاہر فطرت سے کم رجوع کرتا ہے۔ لہذا صنائع و بدائع کا مآخذ بھی کتب سیر اور تاریخ ہیں، اور اسلامی مابعد الطبیعیات کے پہلو بہ پہلو الفاظ کی جزالت بھی انہیں اپنے ذہنی ٹریک سے الگ نہیں ہٹنے دیتی وہ اپنی سنجیدگی ترین اور ثبات سے قطع نظر نہیں کر سکتے سچ پوچھتے تو دعنا قلباً اور باطناً وہ منتشر مولوی تھے، زاہد تھے۔ متقی پرہیزگار بزرگ تھے لیکن چونکہ شعر کہتے تھے۔ طبعاً شاعر تھے۔ لہذا تنگ نظر ملتا نہ تھے۔ شے لطیف مزاج میں تھی لیکن اس کے حدود و قیود نے ان کی شخصیت کو آزادی سے پنپنے نہ دیا شوخی بذلہ سخی رعایت لفظی و معنوی لفظی لسانی ضلع جگت اور بولی بولی میں محلی بالطنع ہونے کی بدعت کو ان کی ثقافت مطلقاً قبول نہیں کرتی ان کا ذہن کتابی علوم اور کتابی ادبیات کے

دائرے میں رہ کر ہی سوچنا اور فکر کرنا ہے ان کے نظام تفکر اور مضابطہ عقل میں مطالعہ اولین مقام رکھتا ہے ان کے زمان و مکان عام آدمیوں سے مختلف ہیں لہذا الفاظ کا اتخاذ اسی دائرے میں انہیں فراہم ہو جاتا ہے اور چونکہ سارے نظام فکر کسی قدر خود ساختہ ہے لہذا الفاظ کا اتخاذ جو مابعد الطبیعیاتی ہے اس دائرے کے اندر موجود ہے اور اس دائرے کو مغرب اور مفرس رویہ کہا گیا ہے۔

میرا تیس بھی مابعد الطبیعیاتی موضوع پسند کرتے ہیں لیکن دونوں کے فائد مزاج میں جو بنیادی فرق ہے اس کے سبب دونوں کے ادراک اپنے اپنے مآخذ سے رجوع رہتے ہیں انیس ہندو یا تہذیب کے اس دائرے میں سفر کرتے ہیں۔ جہاں الفاظ مفرس اور مہندوئیہ کے حامل ہیں تو الفاظ کا مزاج بھی اپنے فطری اور تہذیبی پس منظر سے الگ نہیں ہو سکتا۔ میرا تیس طبعا رومانوی ہیں اور جالیاتی حس بہت تیز رکھتے ہیں ان کا نظام فکر فطرت کے مطالعے سے سیر چشم ہے مشاہدہ بہت تیز ہے بلکہ تخیل یا قوت متخیلہ کے زمان و مکان نہایت وسیع و عریض ہیں لیکن چونکہ وہ خیال جذبے اور وجدان کو حد اعتدال میں رکھتے ہیں۔ ماورائیت کی طرف نہیں جانے دیتے۔ لہذا وہ عام انسان سے بھی قریب ہیں نیز ثقافت اور تہذیب کو بھی مبالغے کی حد تک نہیں جانے دیتے لہذا واقعات اور کردار معاشرے کی فطری حدود و قیود سے آگے نہیں بڑھتے زبان تخیل کے تحت رہتی ہے الفاظ و محسنی میں توازن و ہم آہنگی قائم رہتی ہے معاشرے کے عام مروجہ روزمرہ اور محاورے سے صرف نظر نہیں کرتے، رعایت لغوی و معنوی، صنائع و بدائع کو حد اعتدال میں رکھتے ہیں اور لغتوں کے استعمال میں غیر معمولی مبالغے یا غلو سے کام نہیں لیتے لہذا شعری لسانیات میں انہیں جس دبستان سے فطری لگاؤ ہے رویے کے لحاظ سے وہ مفرس اور مہند قرار پاتا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جہاں دتیر اور انیس کے مابین حد فاصل قائم ہوتی ہے۔ یہ ذہنی بعد ہے اور اسی مقام سے دونوں کے ذہنی رویوں کا تعین ہوتا

ہے، دونوں کے متخیلہ کے مابین واضح فرق نظر آتا ہے دونوں کے پاس الفاظ کا بے پناہ ذخیرہ ہے لیکن الفاظ کے خاندان الگ الگ ہیں الفاظ کے سراگ الگ ہیں، کہیں کہیں پر تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ دتیر فارسی میں سوچ رہے ہیں اور اردو میں ترجمہ کر رہے ہیں۔ شبلی نے جسے فصاحت اور بلاغت کی اصطلاحات میں تقسیم کر کے اپنی بات کو ثابت کیا ہے بلکہ متخیلہ کے احساس ادراک کے فرق کو ظاہر کرتا ہے۔ مابعد الطبیعیاتی سوچ اگر فلسفیانہ مباحث سے متعلق ہو تو منطقی استدلال کے سہارے دلائل و براہین اور تمکیمات و مثال کے ذریعے معنوی نظم میں تسلسل پیدا ہوتا ہے اور فارمین کی دلچسپی قائم رہتی ہے جیسا کہ ہمارے زمانے میں اقبال اور جوش کے یہاں نظر آتا ہے لیکن اگر معروفی نظم کا دائرہ فلسفیانہ نہ ہو تو شاعر کو مشکل پیش آتی ہے۔ دتیر مرثیہ گو شاعر تھے، واقعہ کر بلا اپنی جگہ دی ایک ہے اس میں تنوع پیدا کرنے کے لئے شاعر کی متخیلہ ضمنی واقعات، اعاذیت، روایات اور ان کے واقعات در واقعات کی کڑیوں کو جوڑتا ہوا کرداروں سے ملاتا ہے اور کرداروں کے حفظ مراتب، مزاج، مذاق اور تضاد سے کام لیتے ہوئے داستان نگار اور ناول نگار کی طرح نہایت فن کارانہ چابکدستی دکھاتا ہے۔ ڈرامہ نگار کی طرح کردار نگاری میں نفسیات کو ملحوظ رکھتے ہوئے کبھی باطنی اور کبھی ظاہری تصادم کی فضا پیدا کرتا ہے اس کے پاس کمینوس بہت بڑا ہوتا ہے۔ داستان نگار، ناول نگار اور ڈرامہ نگار کی طرح اسے وسعت کشادگی اور طول بیان سے تکدر نہیں ہوتا، اسے اپنے قارئین سے زیادہ سامعین اور حاضرین سے تعلق ہوتا ہے وہ حاضرین کی سائیکل پر بھروسہ کرتا ہے اور انہی کے مزاج اور مذاق کو ملحوظ رکھتے ہوئے ہر لمحے اس بات کو بھی یاد رکھتا ہے کہ مرثیہ خوانی کے وقت منبر پر اس کے حرکات و سکنات اور لب و لہجے کے کیسے کیسے رنگ و ہنگ اور طور طریقے کون کون سے اثرات مرتب

کریں گے چنانچہ اس کی تجلیہ متحرک واقعات سے رجوع کرتی ہے کہ ان میں قوت نامیہ موجود ہو اور وہ تسلسل کے ساتھ آگے بڑھتے رہیں۔ دیر اور انیس دونوں میں یہ باتیں مشترک ہیں لیکن ان کے بیان میں فرق ہے۔ دیر متخیلہ سے براہ راست اور فوری الفاظ کی طرف رجوع ہوتے ہیں اور اس طرح متخیلہ کی نوعیت انہیں سہل الحصول الفاظ کے ذخیرے کی طرف لے جاتی ہے، ان سے قریب تر مآخذ معرب اور مفرس ہے جو ان کے کثرت مطالعہ سے ان کے ہاتھ آیا ہے اور ان کے لاشعور میں جمع ہے جبکہ انیس کی متخیلہ خیال کو خوب پکاتی ہے اور شاعر کی شخصیت میں جذب کرتی ہے لاشعور کی سطح سے اُجھار کر شعور کی سطح پر لاتی ہے اور چونکہ ان کی سوچ اور فکر میں رومانوی جمالیات کے عناصر کا غلبہ ہے لہذا اس تہذیبی پس منظر میں الفاظ کا ذخیرہ خود بخود نقص کا مستحق قرار دیا جاتا ہے اور مفرس اور ہند مآخذ سے رجوع ہوتا ہے۔

لسانیات میں لفظیات Morphology اور معنیات Semantics کی بحث کے حساب سے اگر بیان کو آگے بڑھایا جائے تو مصطلحات کی ایک کتھونی تیار ہو جائے گی جس سے مول کلام کا تکرر بھی ہوگا اور بحث کی اصل شق کہیں گم ہو جائے گی لہذا مختصر اعرافی نفسیات کو ملحوظ رکھتے ہوئے اتنا عرض کیا جاسکتا ہے کہ میر انیس اور مرزا دیر کے خاندانی پس منظر بھی مختلف ہیں، دونوں کی افتاد مزاج بھی الگ ہے دونوں کے ابتدائی تعلیم اور تربیت کے مہیاں بھی علیحدہ ہیں لہذا دونوں کی سائیکل کے خط و خال ابتداء ہی میں دو مختلف النوع شخصیتوں کا پتہ دیتے ہیں یقیناً اس مقام پر دونوں کے نسلی اور وراثتی فرق اور ان کے تقاضوں کا بھی Anthropology کی روشنی میں مطالعہ کیا جاسکتا ہے۔ جدید نفسیات میں شعور لاشعور، تحت الشعور، قبل شعور اور ماقبل شعور کے حوالوں سے دونوں کی سائیکل کو سمجھتے ہوئے اس فرق کا معروضی تجزیہ کر کے جو نتائج حاصل ہوں گے وہ بھی مہیا

دبستانوں کے مفرس اور مہند مآخذ کی یا معرب اور مفرس رویہ کی نشاندہی کریں گے۔ اس مقام پر یہ فیصلہ کرنا کہ ان دونوں معروف رویوں کے دبستانوں میں سے کونسا دبستان اچھا، دلکش، موثر اور فطری تھا، راقم الحروف جیسے مبتدی کا کام نہیں علمائے سانیات اور علمائے صوتیات کا کام ہے، یہاں اس قدر عرض کر دینا ضروری ہے کہ مرزا دیر کے مآخذ میں مابعد الطبیعیات کا جو بہت زیادہ عمل دخل ہے اس کا پس منظر بہت دلچسپ ہے۔

اولاد دیر کے سوانحی خاکے کو سامنے رکھتے ۱۸۰۳ء تا ۱۹۰۵ء کا زمانہ تاریخی، سیاسی اور معاشرتی لحاظ سے تبرصغیر میں بحران اور ابتری کا دور قرار پاتا ہے۔ اس میں تعمیر و تخریب پہلو بہ پہلو موجود ہیں لیکن اجتماعی طور پر شکست و رنجت کا وہ عمل جو شاہجہان کے بعد شروع ہوا تھا اس کا ایک عہد ۱۷۵۰ء میں بنگالے میں مکمل ہوا تو دوسرا دور ۱۸۵۰ء میں دہلی اور لکھنؤ میں مکمل کو پہنچا، زوال کے دورِ اول میں سلطنت شاہ عالم از دلی تا پالم کا فقرہ زبان زد خلافت تھا، نیز یہ کہ اسی دور میں فلامی زبان کے خاتمے کے ساتھ ساتھ مسلم ثقافت کا اور مسلم معیشت کا برصغیر اور مشرق وسطیٰ کے مابین بنا ہوا وہ پل ٹوٹ گیا جو اردو کے عروج کے نام سے بادی النظر میں ترقی کے دور سے عبارت نظر آتا ہے لیکن حقیقتاً اس پل کے ٹوٹنے سے مسلمانوں کا مشرق وسطیٰ کے ممالک سے تعلق ٹوٹ گیا اور وہ یہاں من حیث القوم تنہا رہ گئے، اس شکست اور خواری کا احساس بار بار اور بتکرار شاعروں اور نثر نگاروں کے یہاں واضح الفاظ میں بھی ہوتا ہے اور بین السطور بھی اس خاکے کو محسوس کیا جاسکتا ہے ۱۷۰۰ء میں احمد شاہ ابدالی نے پانی پت کے میدان میں جاٹوں اور مرہٹوں کو شکست دی لیکن بنگالے میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے سامراجی عزائم رکھنے والوں سے کچھ تعرض نہ کر کے اس بحران میں اور اضافہ کیا، اس کے بعد سے پورے برصغیر میں ایک ایسا سیاسی عسکری ثقافتی

مصنعتی اور معاشی انتشار پیدا ہوا جو بالآخر برصغیر کی فلاحی پر منتج ہوا۔ اور دھرم ۱۷۲۰ء سے نیشاپوری صوبہ داروں کے اور اذال بعد بادشاہوں کے تسلط میں رہا اگرچہ سامراجی ریشہ دونوں کی آماجگاہ تھا لیکن نسبتاً پر امن خطہ زمین تھا کہ جہاں شعروادب کی تخلیق کے لئے فضا سازگار رہی ثانیاً دوسرے دور زوال میں انتشار اکھاڑ پھار قدوں اور ادب کی ٹوٹ پھوٹ کی رفتار بہت تیز بلکہ برق رفتار ہو گئی تادیخ اور عمرانیات کے علماء اسباب و علل کے لحاظ سے جو استنباط اور استخراج مطالب کرتے ہیں وہ کہتے ہی متنازعہ فہم کیوں نہ ہوں اس لحاظ سے غور طلب ہیں کہ ہر خوب کے پہلو میں جو تغیر نظر آتی تھی اس نے خیر گئی تھی اور استعجاب پیدا کیا اور عامی شعور کسی چیز کو قبول کرنے یا رد کرنے میں ابھی متامل رہتا کہ معاویہ دوسری چیز سامنے آجاتی اور اس پے درپے تغیر کی سرائیگی میں زمانہ قیامت کی خیال چل گیا۔ اس پر آشوب دور کی آگہی اور بصیرت ہر صاحب دانش و بینش کو نہ تھی اور اگر تھی تو یکساں نہ تھی پھر اس آگہی کے بھی دوائرتے اور ہر دائرے کا سیاق و سباق اور پس منظر یکساں نہ تھا۔ غالب کی بصیرت اور دیر کی اور غالب کی سوچ فلسفیانہ منطقیانہ تھی دیر کی سوچ میں وہ گہرائی نہ تھی غالب رند مشرب غلی بامطیع بذلہ سنج اور بہرہ شخص ہے دیر ثقہ سنجیدہ قانع شخص تھے۔ غالب تاریخ کے اس سیاق و سباق میں معاشی، معاشرتی عسکری عوامل کا سرو معنی تجزیہ کسی قدر سائنٹیفک طور پر کر سکتے تھے اور انہوں نے اسباب و علل کو ملحوظ رکھ کر نتائج مرتب کر کے سمجھوتے کئے۔ دیر حالات کی تہہ تک پہنچتے پہنچتے اپنا درخ بدل کر دماغی انداز اختیار کرتے ہیں۔ حیرت استعجاب اور ملال میں مبتلا ہوتے ہیں اور پھر واقعات کو بلا کے ملال دکھ اور درد کو تازہ کر کے اس اندوہ کو اخلاقی لحاظ سے جس طرح اپنی ذات میں جذب کرتے ہیں اس اپنا اور اپنے معاشرے کا کیتھارسس کو لیتے ہیں گویا یہ غم واقفہ کر بلا کے مقابلے میں گھٹ کر رہ جاتا ہے اور دیر کے من میں جگر پا کر ٹھہرتا چلا جاتا ہے، انیس نے گود ہی کیا لیکن نئی میدان ایک ہوتے ہوئے بھی طریق کار اور طریق اختیار مختلف ہے کیونکہ

شخصیتوں میں اور اک کے مہنہ مختلف ہیں سائیکلی الگ ہے دوسرے الگ ہیں لسانی مآخذ جدا ہیں تاریخی شواہد میں چند باتیں اور بھی غور طلب ہیں مثلاً

۱۔ ۱۸۰۰ء میں فورٹ ولیم کالج قائم ہوا، آسان علم فہم درد مرو کی بول چال کی زبان میں نشر کا سادہ اسلوب دیانت ہوا۔

۲۔ لکھنؤ میں سیدانشار نے مہند زبان کی بنیاد ڈالی لیکن یہاں سرور کی نشر کا طوطی لپٹا رہا اور سرور کے اسلوب کے پرستار فورٹ ولیم کالج کے اسلوب کو کلکتے میں ادب کی جا حالی کا طعنہ دیتے رہے اور یہاں کہہ دوائتی نشر کے عاشق ہے۔

۳۔ یہاں طلسم ہو شر باکی معرب و مفرس معنی و وسیع رنگین نشر کا اسلوب تادی پر موجود رہا اور اس کی گونج پورے برصغیر میں سنائی دیتی رہی یہاں ناسخ کی اصلاحات زبان نے بھی معرب و مفرس دیتے پر اپنی اساس قائم کی۔

۴۔ یہاں تباہ شدہ لکھنؤ کی خاکستر سے رتن ناتھ سرشار کی زبان نے جنم لیا جو معرب و مفرس کم اور مفرس اور مہند زیادہ ہے یادوں کا امتزاج ہے۔

۵۔ ۱۸۲۵ء تا ۱۸۴۷ء غالب نے باندے لکھنؤ بنارس کے رستے کلکتے کا سفر کیا جس کے نتیجے میں ان کا ذہنی اتق و سیح تر ہو گیا جو ان کی شاعری اور مکتوب نگاری پر منتج ہوا اور جس نے اردو نشر میں گام کو پیدا کیا۔

۶۔ طرز تبدیل میں ریختہ لکھ کر قیامت برپا کرنے والا اور فارسی میں تادی بنی نقش ہائے رنگ رنگ۔ بگذرا ز مجموعہ اردو کہ بے رنگ من ست کے بختر کو اوداع کہہ کر آسان عام فہم نشر اور سہل ممتنع کی نظم لکھنے لگا لیکن اس کا لسانی رویہ بدستور معرب اور مفرس رہا۔

۷۔ غالب نے سرسید کی کتاب پر تعریف کے بہانے جو تنقید کی وہ دو متضاد اور متناقض نظام ہائے زندگی کے مابین ایک خط فاصل ہے، یعنی مغلوں کا فرودہ

جاگیردارانہ نظام جو مضحل اور پڑمردہ ہو چکا تھا، مردہ تھا لیکن کجنت بڑا سخت جان تھا کہ مری نہیں چکتا تھا اور مغربی سامراج کے جلو میں شہر کلکتے پر طلوع ہوتا ہوا سائنس جدید ٹیکنالوجی کا سورج جس کی شعاعوں سے سرکیں، دریا، عمارات منور و مستنیر ہو رہے تھے اور اجتماعی زندگی میں زیادہ توانائی چمک دکھائی گئی تھی۔
دوق اور پیل پیل کا احساس پیدا کر رہے تھے اس نے ایک طرح ڈانے کی طرف راغب کیا یا کم از کم اس کا راستہ ہوا دیکھا اور ایک نئے شعور کے جگانے میں

مردی۔

۸۔ دہلی کالج کا ۴۲-۱۸۴۱ء میں قیام اور پروفیسر رام چندر کی ادارت میں محب ہند فوآندا ناظرین اور قرآن السعدین کا اجراء اس وقت کے نوجوانوں کی ذہنی تربیت کا سامان بہم پہنچنا جن میں نذیر احمد، محمد حسین آزاد، پیارے لعل آشوب، مولوی ذکار اللہ وغیرہ موجود تھے جو غیرت سے آگاہ ہو رہے تھے اور آئندہ ادبی سطح پر جن کی موثر و قوی اور دیر پا تخلیقات سے ادب میں تفکر و عقل کے سوتے پھوٹنے والے تھے اور نشاۃ الثانیہ کی بنیاد پڑ رہی تھی۔

۹۔ غالب کا اسی کالج میں عربی اور فارسی کی اسامی پر آمیدوار ہونا وغیرہ یہ تمام تاریخی، معاشرتی، علمی، ادبی اور سیاسی محرکات اور عوامل ظاہر یہ کرتے ہیں کہ اردو زبان میں دو واضح دھارے جو بہت پہلے بن چکے تھے ان کے اسباب و علل بھی موجود تھے اور ان رویوں کو رد کرنے اور قبول کرنے والے بھی موجود تھے جیسے میرانیس، اپنے دادا میر حسن کے سانی رویتے سے متاثر تھے جہاں مفرس اور مہند رویتے کو غلبہ حاصل رہا۔۔۔ اس میں زمانی و مکانی سے زیادہ خاندانی اور تخلیقی ذہن کی سائنسی کو دخل ہے جبکہ مرزا دیر کی سائنسی کا بیج ہی مختلف ہے وہ ثقافت لکھنؤ

کی طرف دیکھتے رہے اور ادب کی اس روایت پر ڈٹے رہے جس میں سرور چمک چکے تھے اور علم ہوشربا تخلیق ہو کر مقبول ہو رہی تھی اور متروکات تاریخ کا آوازہ گونج رہا تھا میرانیس کی تخلیق سائنسی میں مفرس اور مہند رویتے ہند آریائی ہے اور رویتے امیر خسرو میر تقی میر، میر درد، نظیر اکبر آبادی، میر حسن، آتش، میرامن، میرانیس، غالب (نثر) سرسید، آزاد و لکھنوی حتیٰ کہ ناصر کاظمی تک پہنچا ہے جبکہ دوسرا رویتے خان آزاد، سودا مصطفیٰ، ذوق، ناسخ، دبیر، غالب (شاعری)، حالی، اقبال اور جوش جیسے بالکل شہر کے شعری لسانیات کے رویے کا تعین کرتا ہے واضح رہے کہ ان رویوں کی سانی پہاڑ وقت کے ساتھ ساتھ واضح ہوتی گئی اور قوی تر شکل میں پہچانی جانے لگی دونوں میں سے کسی ایک رویے کو کم تر یا تر مٹھانا یا دونوں کا موازنہ و مقابلہ کرنا۔۔۔ سو نہیں اس کی ضرورت ہے کہ دونوں رویے ادب کے ارتقاء میں معین و مددگار ہوئے ہیں دونوں رویوں نے بڑا اور آفاقی ادب پیدا کیا ہے نظم میں بھی اور نثر میں بھی، مفرس اور مہند رویتے اپنی اخصیت رکھتا ہے۔ اپنے زمان و مکان رکھتا ہے احساسات، جذبات اور وجدان سے ہمیں پاتا ہے اور اپنے رنگ و آہنگ اور موسموں میں جھلکتا ہے۔ معرب مفرس رویتے اپنے خارجی لباس یعنی الفاظ کے شکوہ اور الجدا طبیعیات کی جلالت قد کے علاوہ فکر اور عقل کی رفعتوں میں دکھتا ہے، دبیر اس رویے کے شاعر ہیں اور ان کی شعری لسانیات کے مآخذات نہایت وسیع ہیں۔

اوپر جن تاریخی عوامل کے ذیل میں مغرب کا استعماری نظام کا ذکر ہوا ہے وہاں بین السطور میں مزاحمتی ادب کی تخلیق پڑھن خود بخود رجوع ہوتا ہے اس سلسلے میں دہلی میں نعت خان اور لکھنؤ میں حضرت محل کی مزاحمتی تحریکیں تاریخ کے واقعے کے طور پر سامنے آتی ہیں۔ تخلیق کی سطح پر اس سیاق و سباق میں تقریباً ہر صنف میں مزاحمتی ادب پیدا ہوا۔ دبستان دہلی میں رنگ و غزل بدل گیا لکھنؤ میں مرثیے اور

داستان (علم ہوش ربا) میں بطور خاص یہ رنگ جذب ہوا علامت کا معنوی ظہور ہوا مرزا دیر میتا پلہ میں عرصے تک مقیم ہے اودان کے مرثیوں میں جو غیر و شرکی قوتیں شبیر یزید کی علامت بنتی تھیں اس علامت کی معنوی جہت زیادہ واضح صورت میں سامنے آئی تو مزاحمتی رجحان پہچان گیا کیونکہ پورا لکھنؤ خون کے سمندر میں نہا کر نکلا تھا اور اسے "شر" سے نکلوانے کا عملی تجربہ ہوا تھا، دیر نے اس تجربے کو محض ایک موج خون نہیں سمجھا کہ آئی اور سر سے گزر گئی بلکہ اس کی پیش کو لفظ لفظ میں جذب کیا مگر الفاظ کا رقیہ وہی معرب اور مفرس تھا۔ صنائع و بدائع بھی وہی اودان سب کے مانعہ میں وہی مابعد الطبیعیاتی رنگ جھلکتا ہے تاہم اردو کی صنف مرثیہ میں جبکہ ان کی کی ناکامی واقعہ کر بلا کے تناظر میں اجاگر ہو کر اخلاقی حیثیت بلند کر گئی یعنی اس تجربے نے واقعہ کر بلا کے تمام اخلاقی پہلو نمایاں کر دیئے۔ غیر و شر کی نبرد آزمانی میں اخلاقی فتح خیر کی ہوتی ہے دیر نے اور دوسرے مرثیہ نگاروں نے اسی پہلو پر زور دیا شمالی ہند کے وہ قارئین و سامعین جو صنف مرثیہ کو محض مذہبی چیز سمجھتے تھے مرثیے پڑھ کر اور سن کر اس کی اخلاقی اور ادبی حیثیت کے بھی قائل ہوئے، اس مقام پر دیر کے بعض مرثیوں میں ایسی تہذیبیں ملتی ہیں جن میں حریت اور حریت فکر اور اس کے لئے قربانی اور ایثار کو ضروری سمجھا گیا اس طرح انیس اور دیر دونوں نے مرثیے کے ذیلے عوام کی ذہنی تربیت کی، دیر کی شعری سانیات نے معرب اور مفرس الفاظ کا اس پس منظر میں جو استعمال کیا ہے وہ نہایت مؤثر و قیہ اور پر شکوہ ہے۔ مزاحمتی ادب میں لفظوں کا مزاج ایک مؤثر کردار ادا کرتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کے بعد اردو کے تمام اصناف نے مزاحمتی ادب پیدا کیا لیکن مرثیے کی صنف نے بطور خاص اس میں کمال پیدا کیا، بیسویں صدی میں اردو کی مزاحمتی شاعری کا بادشاہ جوش ملیح آبادی بھی مرثیے کی صنف میں اسی لئے چلکے کہ آؤ لا تو وہ الفاظ کا مزاج دل تھا ثانیاً اس

کی شعری سانیات کا قبلہ دیر کی شعری سانیات کی طرف قائم ہے اور چونکہ مرثیہ ایک ایسی ہمہ جہت صنف نظم ہے جس میں منظر نگاری، واقعہ نگاری، کردار نگاری، مکالمہ نگاری، گفتگو، مناظرہ، مبالغہ، بحث مباحثہ، رزمیہ، مقابلہ، مجاہدہ، داؤد بن یحییٰ پستری بازی، شہسواری، تلوار بازی، شجاعت، مردانگی، تہور، غیر و شر کے کرداروں میں باہم حفظ مراتب، شہادت بین کبھی ڈرامائی انداز میں کبھی عام واقعاتی لحاظ سے ظہور میں آتے ہیں لہذا دیر کی شعری سانیات نے اردو نظم کے امکانات میں جو وسعت پیدا کی اس نے حالی، اقبال اور جوش کے لئے راستہ ہموار کیا اور آفاقی شاعری کے وہ وہ منہاج متعین کئے جن سے علم بیان و علم بدیع کو خاطر خواہ تقویت پہنچی، آج نظم اردو کی پامالی اور پیش پا افتادہ روشیں جن اساتذہ کی رہن منت ہیں۔ ان میں دیر کا نام کسی صورت فراموش نہیں کیا جاسکتا کہ انہوں نے خوبی دل سے ان کی تزیین و آرائش کی ہے اور خود مشکلات جھیل کر آنے والوں کے لئے راستہ آسان بنایا ہے۔

غالب کا نظریہ شعر

غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم ہمارے زمانے میں بظاہر مشکل، ہو تو ہو، حقیقتاً آسان اور سہل ہو چکی ہے کیونکہ معاشرتی علوم کے ارتقاء اور تجزیہ اور تحلیل کے صحیح مذاق نے بہت سے مراحل خوش اسلوبی سے طے کر لئے ہیں۔ یہ ضرور ہے کہ استنباط نتائج اور استخراج خیال میں کسی قدر اختلاف ہو سکتا ہے جس سے ہر وی فرق کے سوا، کئی طور پر بہر حال رائے قائم کرنے میں مدد مل سکتی ہے لیکن آج کے قارئین ادب غالب کے ذہن سے مجموعی طور پر زیادہ قریب آچکے ہیں اور وہ جو غالب نے پیش گوئی کی تھی کہ

شہرت شعرم گیتی بعد من خواہد شدن

اس میں ایک جہت یہ بھی تھی کہ غالب کو یقین تھا کہ تفکر و تعقل کا ایک ایسا دور ضرور آئے گا جس میں انسانی ذہن رومانی خیالات کے دھند لگوں سے نکل کر حقائق کی سرزمین پر پاؤں رکاسکے گا اور اس زمانے میں غالب کے اشعار کا حسن بھی قارئین پر منکشف ہو سکے گا چنانچہ اسی بناء پر غالباً ہمارا ہی دور غالب فہمی کا دور ہے۔

آج کا قادی شاعر کے جذبات اور خیالات کے محرکات اور عوامل کو اس کے شعور، احساس، تحت الشعور، قبل شعور اور ماقبل شعور میں تلاش کرتا ہے اور کسی غوص کی طرح اس کی شخصیت کے درون میں اتر جاتا ہے اس کے عمرانی ماحول کو کھٹکاتا ہے اس کے معاشرتی پس منظر میں، تہذیبی عوامل میں، معاشی حالات میں، روایتی اور

تاریخی عوامل کی جزئیات میں ڈوب جاتا ہے اور درمقصود کھوج نکالتا ہے بسا اوقات کسی ایک ہی لفظ کے مہار سے اور کبھی کبھار سطور سے زیادہ بین السطور کے محذوقات کے ذریعے وہ شاعر کے اصل مافی الضمیر کو دریافت کرنے میں کامیاب ہو جاتا ہے یہی وجہ ہے کہ آج کے نقاد کو جس ذہین قاری سے واسطہ پڑا ہے اسے پوری طرح مطمئن کرنے کیلئے اسے قدیم اور جدید علوم اور نظریات سے رجوع رہنا پڑتا ہے چنانچہ غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم ایسا بنا پر آسان ہے لیکن یہ بھی ملحوظ رہے کہ یہ مشکل ان معنی میں ہے کہ جہاں لوگوں کے اذہان کی خاطر خواہ تربیت و تہذیب مردہ و منطقی اور سائنٹیفک مہیاں پر نہ ہوتی ہو ایسے قارئین یقیناً کم سواد بھی ہیں اور غالب ان کے لئے مشکل بھی ہیں اور بسا اوقات لاشعل بھی تاہم اس دور میں غالب اور ان کے کلام کو نہ سمجھنے والے خال خال ہی ہوں گے۔

غالب کے نظریہ شعر کو سمجھنے کی ضرورت اس لئے ہے کہ اولاً تو غالب کی شخصیت متقدمین، معاصرین اور متاخرین سب میں منفرد و ممتاز ہے۔ ثانیاً ان کی فکر اور اسلوب دونوں میں وہ تنوع ہے جو کہیں اور نہیں ملتا، ثالثاً ان کا احساس جمال اور انی نہیں ارضی ہے البتہ وہ روایت شکن اور مجتہد ہیں خاصاً قادی گویان اور ریختہ گویان دونوں میں ان کا مقام اس لئے بلند ہے کہ تحلیل کے آمیزے میں تفکر اور جذبے کو جس طرح وہ خیر کرتے ہیں کوئی دوسرا شاعر اس پر قادر نہیں۔ انہوں نے دہلی کے ریختہ کو پچ پچ اصغہاں پہنچا دیا اور اصغہاں کی قادی کو دہلی لے آئے ممکن ہے کہ یہ بات بعض اصحاب کو آسان نظر آتی ہو لیکن اگر تازہ بینی پس منظر، روایتی اقدار کے تسلسل، معاشرتی عوامل اور غالب کے عمرانی اور نفسیاتی سیاق و سباق کو ملحوظ رکھا جائے تو یہ باور کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ کمال کیونکر ممکن ہوا۔

بے شک صرف یہی ایک مثال ایسی ہے (اور ایسی بہت سی مثالیں ہیں) جن کے سبب غلب کے شعری نظریہ کی تفہیم اور سبب آسان ہو جاتی ہے اور غالب ہم سے قریب تر آ جاتے ہیں۔ قبل اس کے کہ نفس مضمون سے رجوع کیا جائے ایک مختصر سا خاکہ پیش خدمت

ہے کہ اسے میرے تاج پر معروضات کی تہید سمجھنا چاہیے نیز یہ کہ گنگو کو کسی قدر مہبوط اور مضبوط رکھنے کے لئے اس کے خط و خال کا تعین نامناسب بھی نہیں ہے چنانچہ غالب کے نظریہ شعر کو سمجھنے کے لئے جن کاخذ کو سامنے رکھنا پڑے گا ان میں غالب کا فارسی دیوان، اردو دیوان، مکتب تبیل بطور خاص اہم ہیں نیز غالب کی دوسری غیر اہم تحریروں کو بھی نظر انداز نہیں کیا جاسکتا غالب کے نظر شعری تفہیم کے ضمن میں ان کے مزاج کے فکری اور عقلی جہات کو سامنے رکھنا ہو گا، خیال کی اساس اور شعر کے غیر کو سمجھنا پڑے گا، ان کے مذاق شعری میں احساس جمال اور احساس تنہا کا جائزہ لینا پڑے گا۔ پیدل اور ماورائے پیدل جو مرزا کے شعری ذوق نے سفر کیا اس کا احاطہ بھی کرنا پڑے گا (یعنی مرزا نے بتدریج پیدل سے ابتدا کر کے جو ارتقاء حاصل کیا اور پیدل سے تجاوز کیا اس کا ایک ہلکا سا خاکہ) مرزا کے تخیل کے خمیر میں عقل اور جذبہ کے آمیزے میں الفاظ اور فارسی ترکیب کے کردار کا تعین اور اس ضمن میں عرفی نظری اور حقانی سے تجاوز کرنا لائق اعتنا حاصل نہیں ہیں یقیناً غالب کے ذہنی افق کی توسیع میں اور فکری ارتقاء میں ان کے عمرانی ماحول کا حصہ، معاشرتی اور تاریخی حالات کا حصہ، سفر کلکتہ اور دوران سفران کا مشاہدہ اور مطالعہ، دہلی کے فرسودہ روایتی مضمحل اور پرمودہ جاگیردارانہ نظام کے اقتدار پر کلکتے میں نئے صنعتی نظام اور تیز رفتار اجتماعی زندگی کے ظاہری فیوض و برکات (یہ باطن استعارہ پر اس کی اساس قائم تھی) کلکتے کی تیز رفتار اجتماعی زندگی میں غالب کے احساس خیال کی طاقیت کے وافر سامان موجود ہونا نیز کلکتے اور دہلی کے مابین معاشی معاشرتی، تاریخی اور تمدنی زندگی کے علاوہ تہذیبی زندگی کا واضح فرق محسوس کرنا وہ دہلی کی تہذیبی زندگی کا حصہ ضرور تھے لیکن ان کا ذہن اور اس کا فکری ارتقاء دہلی کے روایتی اور مذہبیوں کے فرسودہ نظام حیات کے بیچارہ صارف کو توڑنا چاہتا تھا، اس کا بہترین ثبوت وہ تقریر ہے جو غالب نے سرسید کی کتاب پر لکھی، اس تقریر سے غالب کے ذہن پر فکر پر اور ان کے نظام عقل کے متاثرہ پرجوشی روشنی پڑتی ہے اور اس کے خط و خال بھی واضح ہوتے ہیں۔ ڈھائی تین سال کا جو

عصر غالب نے دہلی کے باہر کلکتے میں گزارا اس میں کسی قسم کا پچھتاوا اور احساس زریا نہیں ملتا اگرچہ مرزا قلیل کے شاگردوں سے جوڑ دینی تکدر مرزا کو ہوا تھا وہ کسی دوسرے انسان اور معمولی ذہن کے شاعر میں ہر محبت، شکست خوردگی، خشکی اور مایوسی پیدا کر سکتا تھا اور اس کا اثر برسوں قائم رہ سکتا تھا لیکن مرزا نے اسے پرکھ کر برابر بھی اہمیت نہ دی، اس کا سبب ایک تو یہ ہے کہ وہ مضبوط قوی کے آدمی تھے۔ دوسرے مرزا قلیل کے شاگردوں کے اعتراضات کو وہ مطلقاً خاطر میں نہ لائے۔ تیسرے ان اعتراضات کی حیثیت محض غور و غری کی تھی جس سے مرزا کے نظریہ شعر اور نظریہ حیات کی کلیت پر حرف نہیں آتا تھا چوتھے یہ کہ مرزا اپنی ذہنی بضاوت اور فکری مہاج کے تعین و تعمیر میں اس درجہ مگن تھے کہ ایسی حیرتوں پر توجہ کرنے کی نہ انہیں فرصت تھی نہ ضرورت بلکہ ان کے مشاہدے اور مطالعے کو جو غذا فراہم ہو رہی تھی اور افکار و نظریات میں جو کشادگی اور بنا دگی پیدا ہو رہی تھی قلیل کے شاگردوں سے محرکہ آرائی کو وہ بقول عرفی غوغائے رقیباں ہی سمجھتے تھے۔

عرفی تومی اندیش ز فغو غنائے رقیباں

آواز سگان کم دکنہ رزق گدا نا

غالب کے نظریاتی اور فکری ارتقاء میں جہاں ان کے خاندانی اور عمرانی معاشرتی اور تاریخی عوامل اور قیام کلکتہ معین و مددگار ہوئے وہاں دہلی کی تبدیل ہوتی ہوئی اہمیت و معاشرت بھی مددگار ثابت ہوئی جس میں دہلی کا کالج کا قیام ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے، گو غالب نے نہ تو اس کالج میں تعلیم حاصل کی اور نہ تدریس کے پیشے سے وابستہ ہو سکے لیکن دہلی کالج بجائے خود ایک نئے نظام معاشرت کی علامت بن کر ابھرا تھا جس نے ہندوؤں کے قدیم پات شالہ کے نظام تعلیم اور مسلمانوں کے فرسودہ درس نظام پر ضرب کاری لگائی۔ نظام تعلیم کے پہلو پہلو جو تصویریات بدلا اس نے ملوی اور مذہبی اقتدار حیات کی اہمیت کو قائم کرنا شروع کر دیا اور ایک طرح ارتقاء کے جدیداتی ملوی تصور کی بنیاد رکھی

وہ اس طرح کہ دہلی کا لکھنؤ میں پروفیسر رام چندر نے (جو ماہنامہ چندر بھی کہہ جاتے تھے) اپنی بے مثل فعال اور کارآمد شخصیت سے کام لے کر سائنٹفک اور معروضی سوچ پیدا کرنے، منطقی تجزیہ کرنے اور استدلال سے پر فیصلے کرنے کی تربیت دی اور اپنی بے پناہ متناطیسی شخصیت کے قیام کے لئے جو ہر سے کام لے کر اس وقت کی نوجوان نسل کے احساسات، تفریبات، خیالات اور افکار کے منہاج کو یکسر بدل کر رکھ دیا۔ رام چندر صرف استاد ہی نہ تھے بلکہ مفکر، فلسفی، ماہر عمرانیات، ادیب اور صحافی بھی تھے۔ ان کی نگرانی میں محب ہند فواندانہ طرین اور قرآن السعدین جیسے علمی ادبی معاشرتی اور سائنسی مجلے شائع ہوتے تھے۔ ۱۸۴۱ء یا ۱۸۴۲ء سے لے کر ۱۸۵۰ء تک یہ لکھنؤ قائم رہا۔ (آج یہ لکھنؤ ڈاکٹر ذاکر حسین لکھنؤ کے نام سے قائم ہے) لیکن سولہ ستوں سال تک اس لکھنؤ نے جو خدمت انجام دی اس کے سبب دہلی کے نوجوانوں کی کایا ہی پلٹ گئی، غالب کی عمر دہلی کا لکھنؤ کے قیام کے وقت ۲۴-۲۵ سال تھی اور اس کے خاتمے کے وقت وہ ساٹھ سال کے ہو چکے تھے، لہذا ہر اس دوران غالب کی شخصیت کی تشکیل ہو چکی تھی اور اب غالب کے نظریات میں اضافے اور شخصیت کی تعمیر و تکمیل میں مزید گنجائش باقی نہ تھی لیکن یہ درست نہیں ہے۔ اولاً تو انسان مہد سے لے کر تک سیکھتا ہی رہتا ہے، ثانیاً دہلی کا لکھنؤ کے فیض و برکات غالب کے اس نظریے کی تائید میں سامنے آ رہے تھے جو کلکتے کے دوران قیام ان میں پیدا ہوئے تھے گویا وہ نوجوان نسل جو دہلی کا لکھنؤ سے مستفیض ہو رہی تھی وہ غالب کے ان نظریات میں چنگی پیدا کر رہے تھے جو معاشرتی اور تاریخی تبدیلیوں سے عبارت تھے۔ ظاہر ہے کہ بعد میں اس نسل کے تربیت یافتہ نوجوان سرسید کی تحریک میں نہ صرف نمایاں ہوئے بلکہ تحریک کا ہر اول دستہ بنے۔

غالب ۱۸۵۰ء کے خونیں ہنگامے کے فوجیوں کے فرد ہیں کہ موج نول اہل دہلی کے سر سے گزرے، اور اس قلم نول میں پوری تہذیبی زندگی مٹا دی گئی لیکن غالب تیر

کی طرح مغلیہ سلطنت کے خاتمے پر نوحہ گری نہیں کرتے اور نہ انہوں نے دہلی اور دہلی کے مرنے لکھے یہ درست ہے کہ میر کے زمانے میں دہلی پر پہلے نادر شاہ کا حملہ ہوا پھر سورج مل جاٹ نے تباہی پھیلانی اور تیسری بار احمد شاہ ابدالی اور جاٹوں اور مرہٹوں کے ہاتھ میں معرکے گرم ہوئے۔ دہلی بار بار اجڑی لیکن غالب کے زمانے میں جیسی اجڑی پہلے کسی نہ اجڑی تھی کہ دہلی کی اینٹ سے اینٹ بن گئی اور اس نکتہ بدو میں سب کچھ تہس نہس ہو کر رہ گیا۔ دہلی پر انگریزوں کی سترائی پھر گئی مگر غالب کو اودان کی بصیرت کو یہ علم تھا کہ جو برہمی واقعات دہلی کا مقدر ہیں انہیں کوئی نہیں روک سکتا وہ بہر حال وقوع پذیر ہو کر رہیں گے کہ ملک کی اقتصادیات کی باگ ڈور حکمرانوں کے بجائے سرمایہ داروں، تاجروں، ٹھیکے داروں اور بیرونی طاقتوں کے ہاتھ میں تھی اور نظم و ضبط میں انتشار تھا اور عسکری لحاظ سے حکمران کٹ پتلی بن چکے تھے ان حالات میں یہ اندازہ کرنا مشکل نہیں کہ ایک اجتماعی نظام حیات کی طبعی موت بہر حال ہو کر رہتی ہے سو ہو گئی انہیں بخت خان اور بہادر شاہ ظفر کے معاہدے مشکاف اور پٹن کو دہلی کے لال قلعے سے پہلے دہلی کے باہر محصور کرنے مرزا مظفر اور ملکہ زینت محل کے ذریعے حکیم احسن اللہ اور مرزا الہی بخش جو بہادر شاہ ظفر کو ورغلا کر اپنی سازشوں کا شکار بنا رہے تھے کا علم تھا۔ ان سب باتوں کا سیاسی شعور تھا اور وہ اس بساط پر بیٹھے ہوئے مہروں کو جانتے اور پہچانتے تھے اور سمجھتے تھے کہ ان کی کوجیت نہیں کہ تالیخ میں وہی نظام قابل لحاظ کر دار ادا کرتا ہے جس کی اساس مضبوط اور مستحکم اقتصادیات پر قائم ہوتی ہے۔ مغلوں کا فرسودہ نظام اقتصادیا برسوں پہلے ایک کرم خوردہ اور دیکھ لگے درخت کے مانند بن چکا تھا، جس کے ڈھنکے کا انجام اہل فکر و نظر پر روشن تھا۔ صرف اس کے جھکے سے جوار تعاش اور زلزلہ آتا تھا وہ بہر حال کسی وقت بھی متوقع تھا یہی وجہ ہے کہ غالب شرفاء کے بے گھر ہونے دہلی کے تباہ ہونے پر ضرور ملول ہیں لیکن اس نظام حیات کے فوج گر نہیں، یہی ان کی بالغ نظری بھی ہے

معروفیت بھی اور منطقی فکر بھی یعنی غالب نے ۱۸۵۷ء کے امیاب و علل کا مادی تجزیہ کیا اور اس پر مطمئن ہو گئے۔ غالب کی اس بصیرت کو سمجھنے سے ان کے نظریہ شعر پر بھی روشنی پڑتی ہے ان کے مزاج اور ان کی شخصیت کے بنیاد خانے نمایاں ہوتے ہیں تاریخی جبریت کے حصار میں پھنسے ہوئے فرد کا مروجی طور پر اپنے ماحول کے عوامل کا تجزیہ کرنا آسان نہیں تھا تو غیر معمولی افراد پر غیر معمولی کام انجام دینے پر قادر ہوتے ہیں۔

اپنے دور آخر میں غالب نے شعر گوئی کم کر دی تھی مکتبہ سے زیادہ کام لیا، ان مکتبہ سے اس زمانے کے تاریخی، معاشرتی اور ادبی حالات بھی سامنے آتے ہیں اور خود غالب کے سوانحی حالات بھی ظاہر ہوتے ہیں۔ بالخصوص ان کے نظریہ شعر پر روشنی پڑتی ہے۔

غالب کی شخصیت شاعری اور نظریہ شعر پر حالی، عبدالرحمان بجنوری، نیاز فتحپوری ڈاکٹر یوسف حسن خاں اور احتشام حسین کے خیالات اس بناء پر اہم ہیں کہ ان میں افریقہ و قریب بھی ہے اور توازن بھی، یوں تو تعدادوں اور محققوں میں شاید کوئی بھی ایسا شخص نہیں ہے، جس نے غالب کے باب میں کوئی نہ کوئی رائے نہ دی ہو، بلکہ اپنی پگڑی کا طرہ بند رکھنے اور پڑھے لکھے لوگوں میں معتبر بننے کے لئے غالب کی شعری نتائج پر رائے دینے کو ناگزیر خیال کیا ہے مگر سچی بات یہ ہے کہ تذکرہ بالا تعدادوں اور مولانا غلام رسول ہمدانی عابدی، مالک رام، مرثیہ دہلوی، کالی داس گیتا رضا، مولانا مرتضیٰ حسین فاضل اور کالم علی خاں جیسے محققوں کے سوا بہت کم لوگوں کی باتیں دل کو لگتی ہیں تاہم دوسرے تمام تعدادوں اور محققوں کے کام کو جن کے یہاں بخوف و احوال نام نہیں لئے گئے نظر انداز بھی نہیں کیا جاسکتا۔

حالی نے غالب کی شخصیت شاعری اور نظریہ شعر پر سب سے پہلے ایک متوازن کتاب یادگار غالب پیش کی جس میں سرزاد کی شخصیت کے حسن و قبح بخوبی سامنے آئے

عبدالرحمان بجنوری نے افراتپندی کا ثبوت دیا اور اپنے ذاتی تاثرات بیان کر کے غالب کے نظریہ شعر کے سلسلے میں جو استنباط کیا وہ آج تک متنازعہ فیہ خیال کیا جاتا ہے۔ نیاز فتحپوری بھی تاریخی نقد کی بنیاد جذبہ خیال اور وجدان پر رکھتے ہیں جن میں قطعیت نہیں ہوتی، ڈاکٹر یوسف حسن خاں کی غالب کے ذہن تک جو رسائی ہوتی ہے وہ قدسے حقیقہ ہے کہ

وہ علم نفسیات، علم الانسان "ANTHROPOLOGY"، عمرانیات اور تاریخی محرکات اور عوامل کو ملحوظ رکھ کر جو منطقی نتائج نکالتے ہیں وہ بڑی حد تک درست ہوتے ہیں لیکن احتشام حسین کہ مارکسی نفاذ ہیں اور مادی جدلیات کے تناظر میں تاریخی عوامل اور سماجی محرکات کا وقت نظر اور باریک بینی سے مطالعہ کرتے اور نتائج مرتب کرتے ہیں ان کی مدد سے غالب کی شخصیت اور نظریہ شعر کی تفہیم میں بہت آسانیاں فراہم ہوتی ہیں۔ اسی طرح محققوں میں سب سے پہلے مولانا غلام رسول مہر نے غالب کے سوانحی حالات کو نہایت صحیح و سادہ چٹان چٹک کر اکٹھا کیا، وزیر الحسن عابدی نے کہ قدیم و جدید فارسی کے عالم متبحر ماہر لسانیات، مورخ، ادیب، محقق اور مدقق تھے غالب کے فارسی کلام کی ازسرنو تدوین کر کے غالب کے شعری نظریے کو اجاگر کیا غالب فرماتے تھے۔

فارسی ہیں تاہم یعنی نقشہ ہائے رنگ رنگ

بگذرد از مجموعہ اردو کہ یہ رنگ منست

مالک رام، عرش رامپوری، کالی داس گیتا رضا اور مولانا مرتضیٰ حسین فاضل وغیرہ محض محقق اور ماہرین غالبیات ہی نہیں غالب کے والد و شہید بھی ہیں۔ جنہوں نے غالب کی تحقیق و ترقیق میں اور اس کے جزئیات میں پوری پوری زندگیاں کھپا دیں اور آج غالب کے حوالے سے بہت سے ایسے حقائق جنہیں محققہ اور مصدقہ کہا جاسکتا ہے۔ وہ انہی ماہرین کے طفیل محفوظ ہو گئے ہیں۔ کالم علی خاں ہندوستان میں غالبیات کے سلسلے میں ایک ایسے تازہ دم محقق ہیں جنہوں نے بعض ماہرین غالبیات کے تسامحات کو

اباگر کیا اور بعض ایسے اہم نکات واضح کئے جن کی صحت سے غالب کی شخصیت کی تفہیم کی بیج تبدیل ہو گئی ابھی چونکہ یہ سلسلہ جاری ہے لہذا اس ضمن میں القلم زد و فز و پرکشتا کرنا پڑتی ہے۔ غرضیکہ محولہ بالا محققوں اور نقادوں نے غالب کے نظریے شعر پر بالواسطہ یا بلاواسطہ اس قدر مواد فراہم کر دیا کہ غالب فیہ کے راستے مزید ہموار ہو گئے غالب کی شخصیت اور شاعری پر رومانی، جمالیاتی، عمرانی، سماجی، تاریخی، لسانی اور ساختیاتی دیتانوں کے ماہر نقادوں نے بقدر علم و آگہی اثنا کام انجام دیا ہے کہ اگر صرف اسم شماری NAME DROPPING کی جائے تو ایک ضخیم کیشلاک تیار ہو سکتا ہے جو راقم المعروف کے موضوع کے احاطے سے باہر ہے کہ یہاں محض یہ معلوم کرنا ہے کہ غالب کا نظریہ شعر کیا ہے؟ اور اس کی اہمیت کیا ہے؟

غالب کا رویہ رومانی ضرور ہے لیکن وہ ایسے رومان پسند بھی نہیں ہیں جو جذبہ خیال اور وجدان کے سہارے اپنی شعری متاع جمع کرتے یعنی وہ رومان پرست نہیں ہیں غالب کا احساس جمال بھی نہایت نفیس شائستہ اور تراشیدہ ہے جس میں نسلی تفاخر کا احساس، تہذیبی روایات کا پاس اور معاشرے کی اشرافیہ کا لحاظ شامل ہیں کہ ان سب کے مجموعی جن سے احساس جمال کی طمانیت ممکن ہے۔ نفسیاتی طور پر غالب خود پسند ہیں نہ کسی بھی کچے جاسکتے ہیں۔ لیکن خود پرست نہیں ہیں وہ اقدار حیات میں صحت اور جن کو حیرت نگاہ اور فردوس گوش کی صورت میں اور شامہ کے لحاظ سے زلف کو معبر و معطر کی شکل میں دیکھ کر اور محسوس کر کے احساس جمال کی تسکین میں نفسیاتی سکون ڈھونڈتے ہیں کہ وہ خود بھی ارضی مخلوق ہیں اور ان کا معشوق بھی اسی سرزمین کا رہنے والا گوشت و پوست کا جیتا جاگتا حسین و جمیل خوبصورت اور صحت مند انسان ہے، غالب کا تھوڑا بہت رومان ماضی اور اس کی شخصیات میں ضرور ہے لیکن اس میں غلو نہیں ہے وہ بیدل عرفی نظری اور قافی کو اور ان کی شعریات کو ان کے لفظیات کو، ترکیب کو اور تعلیمات

کو ضرور پسند کرتے ہیں، بعض کا جزوی اتباع بھی کرتے ہیں جو استغناء دے کے ذیل میں آتا ہے لیکن کسی کی کلی تقلید نہیں کرتے طرز تبدیل میں ریسیتہ لکھنے کی قیادت عنفوان شباب تک تھی، اس کے بعد اپنی راہ خود بنائی اور سیدل کے فن اور اسلوب سے تیار ہو چکی کیا وہ عرفی کی آنا اور خود داری اور طرطراق اور بے باکی کے قائل ضرور ہیں اس کی لفظیات اور ان کی معنوی جہات پر بھی نگاہ رکھتے ہیں لیکن اپنی لیکر الگ بناتے ہیں کہ نقل کرنا نقل آئنا زمانا کے مزاج اور مذاق کے قطعاً متافی ہے۔ نظری کے اسلوب میں کچھ باتیں انہیں بھاتی ہیں لیکن اس قدر نہیں کہ آنکھ بند کر کے من و عن انہیں قبول کر لیں۔ قافی کے دواں دواں الفاظ کے غنائی آہنگ میں انہیں عطف آتا ہے لیکن قافی کے کل کو وہ جز کی شکل میں بھی اپنانے کو تیار نہیں۔ اصل میں غالب اپنے تخیل کو سب سے زیادہ اہمیت دیتے ہیں اور ان کے تخیل کا ماورائیت یا خلا سے کوئی تعلق نہیں ہے اس میں ارضیت اور زمان مکان کے تعینات سے رنگ بھرتے جاتے ہیں۔ آج نفسیات کے حوالے سے شخصیات کی تحلیل نفسی نے تخیل کے درونی امکانات تک پہنچ کر لایعنی اور بظاہر مہمل اور بے معنی باتوں میں معنویت کی گہرائی پیدا کر دی ہے انسان کے شعور، لا شعور، قبل شعور، تحت الشعور اور ما قبل شعور میں ڈھکی چھپی باتوں خواہشوں اور زوؤں اور خوابوں کو سامنے لا کر بال کی کھال نکال لی ہے۔ فرائڈ یونگ اور ایڈلر کے جزوی اختلافات کے مابین واقع چھوٹی سے چھوٹی باتوں کو بھی معلومہ حقائق پر منطبق کر کر کے تخیلات کے رنگوں کے بھی شیدز (SHADED) نکال لئے ہیں۔ خوابوں کا لا شعور سے جو تعلق ہے اور اس میں نسلوں، تہذیبوں قبیلوں کی جو سائیکی کام کرتی ہے اور جینیٹکس (GENETICS) میں سفر کرتی ہے جو علم الانسان (ANTHROPOLOGY) کے حوالے سے مطالعے کی اہم شے قرار پاتی ہے اسے جدید نفسیات نے کھنگال ڈالا اور غالب کی شخصیت اور شاعری کے مآخذ سے وہ کچھ برآمد کر لیا کہ اگر غالب کی شخصیت اور شاعری کے مآخذ

ہوتا تھا ادب بھی، مثبت انداز میں بھی اور منفی طریق پر بھی اور کچھ نقاد وائی بحیثیت
چھپر کر وادی میں عایانہ اور بسا اوقات معمولی سا تبصرہ کر کے بات ختم کر دیتے
تھے۔ آج کا نقاد مذکورہ علوم کے انطباق سے بال کی کمال نکالتا ہے وقت نظر سے کام
لیتا ہے اور ضرورت پر بجائے تو اصوات اور نظام اصوات کو دیکھ کر ٹر ٹر نہیں لے جا کر
پیانٹ کر کے سارا حساب کتاب پیش کر دیتا ہے لفظیات اصوات ان کے آہنگ
یہاں تک کہ منائے و بدائے اور ترکیب معرب و مفرس اور مہند سب کا کچا چھٹا
کھول کر بیان کر دیا جاتا ہے لیکن غالب کے نظریہ شعر میں لفظی شکوہ اور خربل الفاظ
ان کے اسلوب کا بالکل ذیلی اور ضمنی حصہ ہوتے ہیں تو انی و ردیف اور سجد کو بھی
اس بحث میں شامل کیا جاتا ہے ان کی حیثیت بھی غالب کے فن میں ثانوی حیثیت
رکھتی ہے چنانچہ غالب کے نظریہ شعر میں پروقاہ الفاظ کا زبردستی استعمال نہیں ہوتا
بلکہ تخیل خود اس قماش کی دگن فراہم کرتا ہے ہر چند کہ بیشتر نقادوں نے مثبت اور
منفی دونوں طریق پر غالب کے اسلوب میں لفظیات کی تحسین یا تنقید کی ہے لیکن
یہ محض مغالطہ ہے فکر شعر میں غالب ہمیشہ تخیل کو اساس مان کر اسے اپنے اسلوب
کے تابع کر دیتے ہیں اور اس اسلوب بیان کے تابع الفاظ ہوتے ہیں، الفاظ کے تابع
اسلوب نہیں ہوتا یہی وہ نازک صافرق ہے جسے سمجھنے میں اکثر نقادوں سے غلطی سرزد
ہوئی ہے لفظیات، محاورے، روزمرہ قوافی و ردیف اور بحر کو اہمیت دینے والے
اور ان پر جان چھڑکنے والے غالب کے معاصر حریف ذوق اور ناسخ تھے دونوں کی
شاعری اپنے مخصوص اور محدود عہد کو پورا کر کے ختم ہو گئی لیکن غالب کی شاعری
بھی زندہ ہے اور شعر بھی زندہ ہے کہ اس کی بنیاد، آفاقی اور لافانی اقدار پر قائم ہے
الفاظ کے سہارے متخیلہ کو جو ہمیر ہوتی ہے وہ نہایت سلی اور ادنیٰ معنائیں پر مبنی
ہوتی ہے جبکہ مخیلہ کی بنیاد فکر اور عقل پر ہو یا جذبہ اور عقل کو متخیلہ میں آمیختہ کیا

جلئے یا جملہ جو اس کے ادراک کو من حیث المجموع فکر سے منور و مستنیر کیا جائے تو
غالب کی متخیلہ ترکیب باقی ہے بعض نقادوں نے غالب کی فارسی ترکیب کی داد و تحسین
میں زمین آسمان کے قلابے ملا دیئے ہیں لیکن درحقیقت یہ بھی تحسین ناشناس ہے یا
غالب کی ادبی تعریف ہے جو بر خود سوچنے پر ہو بلکہ بن جاتی ہے کہ غالب کے تخیل
کی اساس جامد نہیں متحرک ہوتی ہے اور اس میں قوت نامیہ ہر ہر رخ اور ہر لفظ
کے سام سے پھوٹی پڑتی ہے۔

گنجینہ معنی کا طعم اس کو سمجھئے۔ جو لفظ کہ غالب مرے اشعار میں آوے۔
جس طرح ظرافت (Humour) واقعے کی واقعیت اور اس کی نوعیت میں معاصر
ہوتی ہے تو آفاقی بنتی ہے اسی طرح متخیلہ کی اساس ادراک کے عمق پر قائم کر کے فکر
اور عقل کی رفعت سے ملا دیکھئے تو غالب کے نظریہ شعر تک رسائی ہوتی ہے۔ غالب
کے معاصر نقاد اور تذکرہ نویس چھوٹے معمولی اور ادنیٰ ذہن کے مالک تھے اور غالب
کے آئی کیو سے بہت پست تھے اس لئے ہمیشہ روایتی اور معمولی پیمانے سے غالب
کو ادا ان کے شعری سرمائے کو ناپتے رہے، غالب کی شخصیت اور شاعری کی تعہیم
کا پیمانہ تو آج وضع ہوا ہے اور یہ آج ہی وضع بھی ہو سکتا تھا۔

حیاتیاتی تنقید تو دراصل نفسیاتی تنقید ہی کا ایک حصہ ہے لیکن انسانی مغز
کے دونوں حصوں کے دو مختلف النوع کاموں کا تعین کر کے یورپ کے حیاتیاتی دہانے
کے نقادوں نے نظریات کی دنیا میں جو ایک شوشہ پھوڑا ہے وہ ابھی یورپ میں بھی
کوئی گیارہ بارہ سال قبل متعارف ہوا ہے، مغز کے دونوں طبقات کے بیچ میں جو
ایک مقام اتصال واقع ہے اس کا بھی ایک کام ہے اور ان تینوں کے علیحدہ علیحدہ
کار منصبی ہیں لہذا اوقات دونوں اور تینوں کے اشتراک و اتحاد سے بھی کچھ نئی نئی
صورتیں اور کیفیتیں پیدا ہوتی ہیں لیکن حیاتیاتی تنقید کے اس شعبے کا اطلاق و انطباق

۶۔ الہامی شاعری بحوالہ بجنوری

۷۔ مکاتیب، ادبی، تاریخی معاشرتی اور سوانحی مضامین اور نظریہ شعر

مانہ بودیم دریں مرتبہ راضی غالب

شعر خود خواہش آں کرد کہ گرد و فن ما

یہ جو فن شعر غالب تک خود پہنچا ہے یہ محض اناپستی، خود پسندی اور غیر معمولی احساس خودی کا نتیجہ نہیں ہے بلکہ اس میں اس حقیقت کی طرف بھی اشارہ ہے کہ فکر خود بخود شعری سانچے میں ڈھل جاتی ہے گویا میری تمثیل بلا تکلف اپنا راستہ بناتی ہے جو فطری ہے

پاتا ہوں اس سے داد کچھ اپنے کلام کی

روح القدس اگرچہ میرا ہم زبان نہیں

وہ جو اہل دہلی مرزا سے کہتے تھے۔

کلام میر تجھے اور کلام میرزا تجھے

مگر ان کا کہنا یہ آپ سمجھیں یا خدا سمجھے

اور مرزا جو اب فرماتے تھے۔

نہ سائنس کی تمت نہ صلی کی پروا

گر نہیں ہیں مرے اشعار میں معنی نہ ہی

لیکن مرزا غالب اسی پر اکتفا نہیں کرتے تھے بلکہ اس صورت حال پر خوش ہوتے

تھے۔

آگہی دام شنیدن جس قدر چاہے بچلے

مدعا عفا ہے اپنے عالم تقریر کا

روح القدس سے داد اپنے والی بات ہی اس احساس خودی کے ذیل میں آتی ہے اور غلط

اُلٹے پھر آئے در کعبہ اگر وہ نہ ہوا کا احساس بھی اسی قبیل کا ہے۔ بیدل، عرفی

اور نظیری کو غالب سنا مانتے تھے، بیدل کی پیروی بھی کرتے تھے اور عرفی اور نظیری کے

مضامین کو ملحوظ رکھ کر ان سے آگے بڑھنے کی سعی بھی کرتے تھے، بظاہر یہ معمولی سی بات

ہے کہ غالب نے دوسرے شعراء کی طرح پامال زمینوں، قافیوں، ردیفوں، بحر و اود

مضمونوں کو سامنے رکھ رکھ کر اپنی شاعری کی دوکان چکائی، اولاً تو غالب نے روایتی

استفادہ نہیں کیا، دوسرے یہ کہ ہر بڑے تخلیقی فنکار کے سامنے کوئی نہ کوئی مثال ضرور

ہوتی ہے جس کے برابر پہنچنے کی وہ سعی کرتا ہے، غالب نے کسی اعلیٰ معیار سے کم رہنے

یا اس کے برابر آنے کی سعی نہیں کی بلکہ اس سے تجاوز کر کے دکھایا کیا مضمون، کیا زمین

اور کیا بحر ہر ایک معاملے میں غالب نے کد و کاوش کی اور اپنی فطری اپج سے ہر

مضمون میں رفعت اور بلندی پیدا کر کے دکھائی یوں تو غالب نے کسی مستند فارسی گو

استاد کے دیوان کو نہیں چھوڑا کیا سعدی، کیا خسرو، کیا حافظ، کیا عرفی، کیا نظیری،

کیا طالب آملی، ماثب اور کیا ابو طالب کلیم لیکن بطور خاص یہاں صرف بیدل، حافظ

عرفی اور نظیری کے کلام سے چند منتخب اشعار لے کر غالب کی خیال آفرینی، نکتہ بینی

اسلوب اور ندرت بیان کا نہایت مختصر موازنہ کرنا مقصود ہے تاکہ نمونہ شے اند

خرداڑے کے لحاظ سے چند حقائق روشن ہو جائیں۔

بیدل

شاد باش اے دل کہ آخر عقد و اہمی شود

قطرہ مای رسد جانے کہ دریا می شود

ماہم از گلشن دیدار گلے می چسبم

ہر کجا آئینہ بیند مرا یاد کنید

حافظ

این خرقہ کہ من دارم در دہن شراب اولی

وہں دفتر ہے معنی غرق سے ناب اولی

گر کند میل پر خوابی دل من خورده گیر
کین گنا ہے ست کہ در شہر شما نیز کنند

عرفی

تمام بود یک حرف گرم و ما غافل
حکایتی کہ ہمہ نا تمام می گفتند
کلید میکده راہ بہ من دھید کہ من
نراں کسم کہ باندا زہمت می گردد

نظیر کے

از کف نمی دھد ولی آساں رہودہا
دیہم زدہ باز دھئے نا آزمودہ ما
از یک حدیث لطف کہ آں ہم دروغ بود
اشب ز دفتر گلہ صد باب شستہ ایم

غالب

حوال ما نہ غیر می پرسی و منت می بریم
آگہی باری کہ آگہ نیستی از حال ما
جان غالب تاب گفتاے گمانداری ہنوز
سخت بیدری کہ ہی نہ ما احوال ما
وداع و وصل جدا گانہ لڑستہ داند
ہزار بار بہرہ صد ہزار بار بیا
حصار عافیتی گر ہوس کنی غالب
چونما بہ حلقہ زہندان خاکستار بیا

گمان زہمت بود ہر منت نہ بیدری
بدست مرگ ولے بدتر از گمان تو نیست
بشب حکایت قتل ز غیر می شنو
ہنوز قتلہ بذوق فنانہ سیدارست

راہے رنج دھر رہ مینو کشودہ اہم
از خم کشم پیالہ و دھد کوثر انگنم

اگر ان اشعار میں کہیں پر استفادہ یا تاویل نظر آئے تو مضائقہ نہیں لیکن غالب
بطعاً اتباع یا پیروی کو اپنے مزاج کے خلاف سمجھتے تھے وہ تو وہائے عام میں مرتکب پسند
نہ کرتے تھے چہ جائیکہ کسی کی روش پر چلنا، ہٹے بڑے اساتذہ کے فن اور اسلوب بیان
اور عالی مضامین سے تجاوز نہ کرنا باعث فخر خیال کرتے تھے اور وہ اس میں کامیاب بھی
ہوئے لیکن پیروی نہیں کی۔

غالب کی معنی آفرینی اور اساتذہ سے تجاوز نہ کرنے کے سلسلے میں ایک مثال عام
ہے، عرفی کا شعر ہے۔

ہم سنبہ باش و ہم مائی کہ در جہون عشق
موج دریا سلجیل و قعر دریا آتش نیست

غالب کہتے ہیں۔

در بلا بولون بہ از بیم بلاست

قعر دریا سلجیل و روئے دنیا آتش نیست

غالب کی معنی آفرینی اور مضمون سے تجاوز نہ کرنے کی خوبی اہل کمال پر بخوبی

ہویدلہ ہے۔

معنی آفرینی کے سلسلے میں ایک شعراور بھی ملاحظہ ہو۔
شہیدہ کہ یہ آتش نہ سوخت ابرہیم
بہیں کہ بے شر و شعلہ می توانم سوخت
نمریات اور شوخیوں کے سلسلے میں بے شمار اشعار میں سے چند ملاحظہ ہوں۔

گفتی ز مے بمشرد و نرجم اذیں درنگ
مستی و حد زیادہ چو صہبا کہن شود
عید دست و نشاط و طرب و زمزمہ علم است
مے نوش گہنہ بر من اگر بادہ حرام است
رضواں چو شہد و شیر بہ غالب توالہ کرد
بیچارہ باز داد و مے مشکبو گرفت
گفتند حور و کوثر و دادند ذوق کار
منع است نام شاعر و مے آشکار بود
خجلت نگر کہ در حسناتم نیا فتند
بزرگ در دست ز صہبا کشودہ
جانفزا ہے بادہ جس کے ہاتھ میں جام آگیا
سب لکیریں ہاتھ کی گویا رنگ جاں ہوئیں

شوخی، طنز، مزاح اور ظرافت میں غالب کا کوئی ثانی نہیں اگرچہ بذرہ سنجی،
نوش طبعی اور شگفتہ بیانی کے لئے دوسرے شعراء بھی مشہور ہوئے لیکن غلی بالطبع ہونا
اور بات ہے شائستگی اور تہذیب کے دائرے میں رہنا اور شوخی کہ گزرا ذوق سلیم
اور طبع لطیف پر منحصر ہے جو غالب کو ودیعت ہوئی تھی اور ان کے نظریہ شعر میں

چونکہ شے لطیف کو نمایاں مقام حاصل ہے اس لئے اس باب میں چند معروضات
پیش کرنا ضروری ہیں۔

شوخی تو غالب کے مزاج میں کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی بات سے بات پیدا
کر ناان کی فطرت میں داخل تھا۔ انیسا اوصیا حتی کہ اللہ تعالیٰ کی ذات تک سے شوخی
کر جاتے اور اس خوبی اور صفائی سے کہ کوئی الزام بھی نہ آنے پاتا۔

وہ زندہ ہم ہیں کہ ہیں روشناس خلق لئے خضر
نہ تم کہ چور بنے عمر سب وداں کے لئے
پکڑے جاتے ہیں فرشتوں کے کھسے پہ ناحق
آدمی کوئی ہمارا دم تھمیرے بھی تھا
گرنا تھی ہم پہ برق تجسلی نہ طود پر
دیتے ہیں بادہ ظرف قدح خوار دیکھ کر
کیا فرض ہے کہ سب کو ملے ایک سا جواب
آؤ نہ ہم بھی سیر کریں کوہ طود کی
لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں
مانا کہ اک بزرگ ہمیں ہم سفر ملے
کیا کیا خضر نے سکندر سے
اب کسے رہنا کرے کوئی

حالی نے غالب کو حیوان ظریف قرار دیا ہے تو بجایہ۔

جنت چہ کند چارہ افسردگی دل
تغیر باندا زہ ویرانی ما نیست
زمن حذر نہ کنی گر لباس دیں دارم
نہنہ کافرم و بیت در آستین دارم

اصل میں لفظوں سے کیلنا، مزاح ہے جسے WIT کہتے ہیں اور واقعے کی نوعیت سے شگفتگی پیدا کرنا ظرافت ہے جسے HUMOUR کہتے ہیں اور اصلاح احوال کے لئے چبھتی ہوئی بات کہنا طنز ہے جسے SATIRE کہتے ہیں۔ غالب نے زیادہ تر ظرافت سے کام لیا ہے جو نہایت اہم ہے اور یہی شے غالب نے زیادہ تر ظرافت سے کام لیا ہے جو نہایت اہم ہے اور یہی شے غالب کے مزاح کی میج ترجمان بھی ہے کہ اس میں آفاقیت پائی جاتی ہے۔

غیر نا شگفتہ کو دوڑ سے مت دکھا کہ یوں
بوسے کو پوچھتا ہوں میں منہ سے مجھے بتا کہ یوں
میں نے کہا کہ بزم ناز چاہیے فیسر سے تہی
سن کے ستم ظریف نے مجھ کو اٹھا دیا کہ یوں
رات کے وقت مے پئے ساتھ رقیب کو لئے
آئے وہ یاں خدا کرے پر نہ کرے خدا کہ یوں
گدا سمجھ کے وہ چپ تھا مری جو شامت آئے
اٹھا اٹھ کے قدم میں نے پاسباں کے لئے

یہ شگفتہ طبعی، خندہ زیر لب سے آگے نہیں بڑھتی اور اس میں کسی نہ کسی واقعے اور اس کی واقعیت کی صورت حال سے بقدر ضرورت شاعر مطلوبہ مواد سے لیتا ہے بالکل اسی طرح جیسے مصور اپنے مطلوبہ رنگ کے کسی ایک اقل قلیل جز SHADE سے کام لیتا ہے یعنی ظرافت نگار بھی واقعیت کے کسی رنگ سے ظرافت پیدا کر لیتا ہے۔ غالب چونکہ بے باک، سنج اور شگفتہ خیال واقع ہوئے ہیں لہذا ان کے نظریہ شعر میں یہی رنگ غالب ہے۔ ابتداء میں بھی ڈاکٹر عبدالرحمان بجنوری کے سولے سے غالب کے بارے میں چند باتیں عرض کی گئی تھیں ان میں اس قدر اور اضافہ کرنا مقصود ہے کہ عبدالرحمان بجنوری

ایک ایسے نفاذی جو رومان کے دائرے میں غالب کی شخصیت اور شاعری کو دیکھ کر دیکھتے ہیں جبکہ ان کے رومان میں ان کے مفروضوں کو اس قدر دخل ہوتا ہے کہ جذبہ خیال اور وجدان بجائے خود کچھ نہیں رہتے بلکہ وہ بھی عبدالرحمان بجنوری کے تابع ہل بن کر رہ جاتے ہیں۔ حتیٰ کہ غالب کی شخصیت اور شاعری دونوں بجنوری کی مینک سے جو کچھ نظر آتے ہیں وہ اصلیت میں ہوتے نہیں۔ یوں تو خود نیا فتنچوری رومانی اور تائراقی دلبان کے کسی قدر انتہا پسند نفاذ واقع ہوئے ہیں لیکن بسا اوقات ان کے معروضی آراء میں بھی توازن نظر آتا ہے پھر بھی رومانی اور تائراقی دلبان کے نقاد ہوتے ہوئے نیاز، عبدالرحمان بجنوری کے باب میں جو کچھ ارشاد فرماتے ہیں وہ بہر حال غیر اہم نہیں ہے۔

”چونکہ ڈاکٹر بجنوری خود بہت دقت پسند و مشکل آفریں طبیعت رکھتے تھے اور زمانے نے ان کو کوئی درس ایسا نہ دیا تھا جو انسان سے ”خیال محال“ ترک کر کے واقعیت امرکائی میں مبتلا کر دیتا ہے اس لئے انہوں نے غالب کو شاعری کے ان حدود میں ڈھونڈ رکھا جہاں وہ صرف اس قدر بجنوری صرف ڈاکٹر اگر ان کی عمر وفا کرتی اور کسی بے وفا سے واسطہ پڑتا تو ان کے مقدمہ کا یہ رنگ نہ ہوتا اور پھر انہیں معلوم ہوتا کہ غالب کی شاعری کا وہی حصہ ہے جسے وہ فلسفہ طرازی سے تعبیر کرتے ہیں“

لیکن اس اقتباس کے مکمل متن سے اتفاق کرنا ممکن نہیں کہ نیاز فتنچوری خود بھی اسی جرم کے مرتکب ہوئے ہیں جس کا اہینا مختلف انداز میں انہوں نے بجنوری کو دیا ہے۔ اصل میں نیاز اور بجنوری کسی نہ کسی انداز میں اور کسی نہ کسی حد تک انتہا پسند نقاد بھی ہیں اور خود پسند انسان بھی، غالب کی شخصیت اور شاعری کو دونوں اپنی اپنی پسند اور اپنے اپنے مفروضات کے دائرے میں مقید رکھنا چاہتے ہیں اور اس طرح دونوں کے دونوں غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم میں (صحمت کے ساتھ) معین و مددگار نہیں ہوتے غالب

تفکر و عقل سے بھی کام لیتا ہے اور جذبے سے بھی کہ جب وہ اپنے تخیل میں جذبے کو
اساس بناتا ہے تو فکر اور عقل سے شاعرانہ استدلال کرتا ہے اور جب فکر اور عقل کی
زمین ہموار کرتا ہے تو جذبے اور خیال کے رنگ سے دلیل لاتا ہے۔ مثلاً۔

اچھا ہے سرگشتِ خنائی کا قصور

دل میں نظر آتی تو ہے ایک بوند لہو کی

میں نے چاہا تھا کہ اندر وہ وفا سے چوٹوں

وہ ستم گر مرے مرنے پر بھی راضی نہ ہوا

آئینہ دیکھ اپنا سامنے لے کے رہ گئے

صاحب کو دل نہ دینے پر کتنا غور تھا

یوں تو غالب کے مکاتیب سے اس زمانے کے تاریخی، معاشرتی، تہذیبی،
ثقافتی ادبی اور دوسرے شعبوں پر روشنی پڑتی ہے خود غالب کے سوانحی حالات بھی
بخوبی واضح ہوتے ہیں لیکن یہ بھی ہے کہ غالب کے نظریہ شعر پر بھی کچھ نہ کچھ اشارے
جس جو جاتے ہیں اگر علم عروض کے حساب سے غالب کا یہ نظریہ سامنے آتا ہے کہ کسی جگہ
الف رہتا ہے تو کلیجے میں ایک تیر سا چھتا ہے تو یہی فقرہ بجائے خود غالب کے احساس
جمال کے متوازن اور احساسِ حسن کے ہموار ہونے کا بھی ثبوت ہے نیز غالب کے نظریہ
شعر کے لئے ذہنی تربیت کے سلسلے میں علوم عقلی کو اہمیت دی گئی ہے اور علوم نقلی سے
صرف نظر کیا گیا ہے۔ غالب اس کائنات میں انسان کو نقطہ مہموم خیال نہیں کرتے
بلکہ کائنات کا رکن زمین اور نفس ناطقہ سمجھتے ہیں۔ بعض کائنات میں اسی ہستی سے طیش
ہے حرکت ہے کائنات مکان ہے انسان زمین ہے۔ مگر اہم ہے کہ زمین کے لئے کائنات
خلق ہوئی ہے مگر کافر فرض ہے کہ مکان کو سمجھ اور رہتے اپنی ذمہ داری کو پہچانے
چر جائیکہ ان سے جذبے کے دھالے پر آنکھ بند کر کے ہتیار ہے کائنات کی اور خود

انسان کی ذات کی تفہیم غور و فکر اور علوم عقلی سے عبارت ہے نقلی سے نہیں تخی کرنا بعد الطبیعت
بھی ماورائیت کے دائرے میں جذبے خیال اور وجدان سے متک نہیں غالب تو انسان
بننے کے لئے "فلسفہ طب و طبیعت و منطق" پڑھنے کو ضروری خیال کرتے ہیں اور مذہبیت
کے سلسلے میں "خدا کے بعد نبی، نبی کے بعد امام، نبی ہی ہے مذہب حق، والسلام والا کلام"
کو کافی سمجھتے ہیں غالب مسلسل غور و فکر کرنے والے انسان ہیں جو کائنات کے طبعی نظام
کے باب میں سوچتے رہتے ہیں۔

ہیں زوال آمادہ اجزاء آفرینش کے تما

ہر گردوں ہے چراغِ رنگزارِ بادیاں

ہاتھ دھو دل سے یہی گری گرائیٹھے میں ہے

آگینہ تندی صہا سے پگھلا جائے ہے

کہہ سکے کون کر یہ جلوہ گری کس کی ہے

پردہ ڈالا ہے وہ اس نے کہ اٹھائے نہ بنے

نثارِ تنگیِ خلوت سے بنتی ہے شبنم

صبا جو پردے میں غنچے کے جانکلی ہے

ہے کہاں تما کا دوسرا قدم یا رب

ہم نے دشتِ امکان کو ایک نقشِ پایا

ساعر جلوہ سرشار ہے ہر ذرہ خاک

شوق دیدارِ بلا آئینہ سامان نکلا

ان حقائق کو سامنے رکھتے ہوئے غالباً غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم اور بھی آسان
ہو جاتی ہے کہ آج انسان اور کائنات کی تفہیم میں ملائی جدیدیت اور تادمیت کے تناظر
میں فرد اور اس کی جبلتوں کو ملحوظ رکھ کر انسانی سائنسی کا معروضی تجزیہ کرنے کا گرام ہو

چکا ہے اور نتائج کا سائنٹفک استنباط ایک عمومی خاق بن چکا ہے غالب کی شخصیت اور شاعری کو تاریخی، معاشرتی، معاشی، عمرانی اور نفسیاتی تناظر میں جس طرح مارکس نقادوں میں احتشام حسین نے سمجھا اور سمجھایا اور منہج پر موضوعی تجزیے اور تحلیل سے کام لیا وہ اس سے قبل متعدد نقادوں نے اپنی ضخیم کتابوں کے ذریعے بھی پورا نہیں کیا کہ احتشام مادی جدلیات کے اصولوں کے انطباق سے جو نتائج مرتب کرتے ہیں وہ زیادہ تر درست ہوتے ہیں اور صحیح سمت میں رہنمائی کرتے ہیں۔ احتشام حسین نے گنتی کے چند مختصر مضامین غالب کے سلسلے میں لکھے ہیں لیکن حاتی اور غلام رسول مہر نے غالب کے سفر کلکتہ کو جو اہمیت دی تھی اسی نکتے کو اجاگر کر کے اور غالب کی شخصیت اور شاعری میں مرکزی اہمیت دے کر غالب کے نظریہ شعر کی تفہیم کو آسان تر بنا دیا۔

واضح ہے کہ نفسیاتی نقادوں نے بھی غالب کی شخصیت کے نہاں خالوں کو گریہ کرید کر بہت کچھ برآمد کر لیا کہ ان کی سائنٹکی کی تفہیم سے ان کے نظریہ شعر کو سمجھنے میں مدد ملی، عمرانی علوم، معاشرتی معلومات، تاریخی حقائق، ادبی اور ادبی اقدار کے پس منظر نے بھی بہت تعاون کیا لیکن سب سے زیادہ مارکسی نقطہ نظر نے ان علوم کے انطباق سے نتائج مرتب کرنے میں مدد دی جس نے غالب کے نظریہ شعر میں معنویت کی بہت سی جہتیں پیدا کر دیں۔ اسلوبیاتی اور لسانیاتی دہانوں کے انطباق سے غالب کی شاعری کے سطحی اوپری اور خارجی عوامل سمجھے جاسکتے ہیں جن کی حیثیت بہر حال ثانوی ہے۔ غالب کے نظریہ شعر کی اصل اور اس کا مغز وہی ہے جس کو سائنٹفک تجزیہ کہتے ہیں۔

جدید اردو غزل کی دروں بینی

ایک مختصراً اندازے کے مطابق جدید اردو غزل کی ابتداء اس وقت ہوتی ہے جب شاعری میں مقصدیت کا رجحان پیدا ہوتا ہے اور حاتی اپنے خیالات کی تبلیغ کرتے ہیں لیکن حسرت موہانی کے زمانے میں غزل جدید رنگ کو اپنائیتی ہے۔ فراق اس جدید غزل میں کچھ نئے انداز سے تجربے کرتے ہیں اور ترقی پسند تحریک "غزل" کے تصور میں جو تبدیلیاں پیدا کرتی ہے وہ جدید ہی نہیں، انقلابی نوعیت کی ہیں۔ اس

لے اردو شاعری کا اگر با اعتبار اصناف مفصل جائزہ لیا جائے تو جنوبی ہند سے شمالی ہند تک کو ایک محیط نظر تیار ہو جائے جبکہ مذکورہ بالا موضوع سے مربوط رہنے کے لئے اردو غزل کی تاریخ کا ایک مختصر سا خاکہ پیش نظر ہونا چاہیے۔ خسرو، محمد قطب شاہ وجہی، عبداللہ قطب شاہ، ابوالحسن قطب شاہ، ابن نشاطی، خواجہ، ملک بخش، ابراہیم، رستمی، نصرتی، ہاشمی، ولی، بحر، سراج، دادو اور عزت جنوبی ہند کے مشہور غزل گو شعراء ہیں لیکن ولی اور سراج کے حصے میں شہرت عام اور

گروہ میں غزل گو شعراء کی کمی نہیں لیکن منفرد اور متنوع آوازوں میں فراق، فیض اور ندیم کا جواب نہیں، رہا جدید اردو غزل کی دروں بینی کا مسئلہ تو اس کا مسئلہ یوں چٹکی بجاتے میں حل نہیں ہو سکتا۔ دروں بینی یا داخلیت پسندی کے ڈانڈے نرگسیت (NAKECISM) سے بھی ملتے ہیں جس کی بہت سی تفسیریں اور تعبیریں ہمارے

بقیہ حاشیہ

بنائے دوام آئی شمالی ہند میں حاتم، فائق، آہد، یک رنگ، شاکر، ناجی، بنیادی طور پر غزل گو شعراء تھے۔ اس کے بعد شمالی ہند کے جو غزل گو شعراء سودا، درد اور میر ہیں، مظہر جان جاناں، قائم، آصف ہند کے جو غزل گو شعراء سودا، درد اور میر ہیں۔ مظہر جان جاناں، قائم، آصف سودا، تاجاں اور مضمون بھی تو اسی دور کے شعراء میں شامل ہیں لیکن بقائے دوام کی جاگیر صرف سودا، میر اور درد کے حصے میں آئی ہے۔ مصحفی، جرات انشا، کی غزل گوئی کا بھی ایک اہم مقام ہے۔ غزل میر جن بھی کہتے تھے، لیکن متاز غزل گو نہ تھے۔ ناسخ اور آتش اپنے زمانے میں سب سے زیادہ نمایاں ہیں اور صاحب اسلوب بھی ہیں۔ آتش دروں بینی کے ضمن میں ایک اچھا موضوع بھی بن سکتے ہیں البتہ رشک و زہر، صبا، اثر، تیم، رند اور غلیل وغیرہ کا غزل کے اس خاص موضوع کے ذیل میں ذکر تقریباً بیکار ہے۔ اسی طرح اس زمانے میں دہلی میں ذوق، غالب، موتی، شیفیتہ، شاہ نصیر، ظفر راقم وغیرہ اچھے شعراء تھے لیکن غالب اور موتی کے بعد شیفیتہ اور ظفر رشک اس دائرے میں آتے ہیں اور ذوق کو عمداً اس سلسلے میں نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ۱۸۵۰ء کے بعد شمالی ہند میں غزل گو شعراء میں امیر، داغ، جلال اور تسلیم ہیں۔ بعدہ حاتی، آزاد، اسماعیل اور اکبر کا دور شروع ہوتا ہے۔ جو غزل سے زیادہ نظم کا دور ہے لیکن حاتی اور اکبر کی غزل گوئی کا بہر حال ایک مقام ہے۔ ۱۸۵۰ء

نقاد کر رہے ہیں۔ کچھ مغرب کے محالوں سے اور کچھ بلعمر زاد۔ کچھ بھی، موفرو کی اہمیت مسلم ہے اور جب کسی سماج میں آمریت کے بجائے جمہوریت کے میلانات زیادہ قوی شکل میں ابھرتے ہیں تو فرو کی اہمیت اور بھی بڑھ جاتی ہے۔ اگر جمہوری رجحانات پر آمریت مسلط

بقیہ حاشیہ

کے کھنڈ میں امیر اور دہلی میں داغ نے غزل کی شمع کو فروزاں رکھا، اگرچہ حالات نامساعد تھے۔ اسی زمانے میں شاد عظیم آبادی نے بھی غزل میں اپنے مخصوص آہنگ کے ساتھ نغمہ سرانی شروع کر دی لیکن فرنگی تہذیب کے سامنے میں بغیر میں ہوسانسی اور صنعتی تمدن کا ہیولی تیار ہو رہا تھا اور جس نے مسلمانوں کے تمدن کی اس بنیاد کو ہلا دیا تھا جو روحانیت اور اخلاقیات کی بلند قدوں پر استوار تھی۔ رفتہ رفتہ مادی تصور حیات کی ترویج و اشاعت شروع ہو گئی اور مادی افادیت کو اچھے اقدار میں شمار کیا جانے لگا۔ جلیلی، حقیقت، ریاض، بینو، سائل، نوح، حسرت، یگانہ، فانی، صفی، اصغر، جگر، عزیز، ثاقب، چکبست، مختار آرزو اگرچہ غزل کے شاعر ہوئے ہیں لیکن ان میں سے بیشتر کی شاعری سے عمرانی اقدار کے تعبیرات کا اندازہ ہوتا ہے۔ حسرت، یگانہ، فانی، صفی، اصغر، جگر، عزیز، ثاقب، مختار آرزو اردو غزل کے جدید دور کی اولین کڑی ہیں۔ ان میں سے بعض اصحاب بالواسطہ یا بلاواسطہ کسی نہ کسی ادبی تحریک سے وابستہ ہیں یا اپنے اسلوب بیان کے نوع کے سبب کسی خاص ”رنگ“ کے موجد ہیں۔ اس دور سے خدا آگے بڑھے تو چکبست اور اقبال ملتے ہیں۔ جس نے کوصرت موہانی غزل کے دائرے میں داخل کر چکے تھے اسے سب سے پہلے اقبال نے چمکایا اور اسی بنا پر غزل اپنے موضوعات کی وسعت کے

ہو جائے تو افراد کے احساسات اور جذبات میں گھٹن پیدا ہو جاتی ہے۔ اس بنا پر اس فضا میں صرف چند افراد ایسے ہوتے ہیں جو اپنے داخلی ردھائے عمل کو شعری سرنائے میں منتقل کر دیتے ہیں۔ بیسویں صدی اس لحاظ سے تمام دنیا میں اہم ہے کہ صنعتی اور سائنسی انقلابات کے ساتھ ساتھ جمہوری اقتدار کا بھی اسی میں پرچار ہوا۔ بہت سے مالک آزاد ہوئے اور فرد کی اہمیت تسلیم کی گئی۔ معاشرے میں فرد کو متاثر مقام ملا۔ لہذا فرد کے احساسات اور جذبات کے اظہار و ابلاغ کو متعین راستے مل گئے اور خیالی کی ترسیل کے راستے میں جو رکاوٹیں تھیں وہ زیادہ تر ہٹ گئیں۔ یہی وجہ ہے کہ شاعر کا کام آسان ہو گیا اور وہ ہر خیال کو بلا تکلف بیان کرنے لگا۔ بالفاظ دیگر گھٹن کم ہو گئی اور شاعر کے جگرے ہوئے خیالات رہا ہو گئے اور اب دروں بینی یا ذاتیت کے اسباب بھی کم ہو گئے اور معروضی نقطہ نظر کے زیادہ۔

بقیہ حاشیہ

لحاظ سے اقبال سے سب سے زیادہ متاثر ہوئی بلکہ آنے والے دور کو غزل کا مخصوص مزاج اور اس کے دائرہ عمل میں شعور کی تازہ رو دوڑانے میں اقبال کا سب سے زیادہ ہاتھ ہے۔ ترقی پسند دور میں غزل کو شعراء بے حد اور بے شمار ہیں لیکن جوش، فراق، فیض، جذبات، حجاز، نسیم احمد مجروح وغیرہ کا ایک مقام ہے۔ ترقی پسند دور کے متوازی بہت سے غزل گو شعراء مل جائیں گے، لیکن عدا انہیں نظر انداز کرنا ہو گا۔ مذکورہ بالا میں بھی فراق، فیض، اوندیتم ہی ایسے غزل گو شعراء ہیں جنہوں نے بیان کی انفرادیت کو نگہا رہا ہے اور غزل کو ایک نیا آہنگ بننا ہے۔

نفسیاتی اعتبار سے بعض لوگ اس آزادی کے باوجود گھٹن محسوس کرتے ہیں لیکن وہ گھٹن ان کے محدود ماحول کی پیدا کردہ ہوتی ہے یا ان کی خود اختیار کردہ۔ بعض دوسری نئی الجھنیں اور بعض نفسیاتی پیچیدگیاں بھی ہو سکتی ہیں جو اس گھٹن کی محرک ہوتی ہیں۔ ایسے شعراء کی ذہنی اور جذباتی نشوونما ادھوری ہوتی ہے۔ اس بنا پر ان کا ہر خیال تخیل کی منزل میں پہنچ کر یا ہر وارادت ان کے عام محسوسات میں پہنچ کر ذاتیت کی طرف رخ کر لیتے ہیں اور اس محدود تنگنائے میں اگر شاعر گم نہ ہو گیا یا اس سے صحیح سلامت واپس آ گیا یا اپنے تجربے کو اس کی آنچ سے تیار کر نکال لایا تو اس میں کوئی شک نہیں کہ سونا ہوتا ہے تو کنڈن بن جاتا ہے۔ لیکن سونے کو کنڈن بنانے والے تاریخ اُردو غزل میں کتنے میر ہوئے ہیں؟ اور آیا اس دور کی جدید غزل کو کسی تیر کی ضرورت ہے؟ وہ علم عمرانیات جو جدید اساس پر استوار ہے اور ہر شے کی مادی توجیہ کرتا ہے تصوف کے اس پہلو سے منکر ہے جس کے اکثر صوفیائے کرام قائل ہیں یعنی وہ تصوف کو ایک طرح کا فرار قرار دیتا ہے اس فرار میں فرد سے جاوحت تک سب مبتلا ہو سکتے ہیں۔ میرزا گسیختے، خود پسند تھے، صوفی تھے۔ ان کی ذاتی الجھنیں بھی تھیں۔ نفسیاتی مریض بھی تھے۔ ان پر جنون کے دورے بھی پڑتے تھے اور لا کلام غزل کے بہت بڑے شاعر تھے تاہم فرار میں مبتلا ہوئے۔ ذہنی فرار نے جو راستہ دکھایا جو پناہ گاہ تلاش کی وہ اسی تصوف میں تھی اور فرار تھا مشکلات سے، معاشرے کے مشکلات سے، قوم اور ملک کے مشکلات سے یہی نہیں عمرانیات کا علم ہیں یہ بتاتا ہے کہ فرار کا یہ سفر بے حد طویل بھی ہو سکتا ہے۔ قوموں پر عرصے تک سایہ کئے رہتا ہے۔ چنانچہ تیر کے معاملے میں بھی یہ بات صادق آتی ہے۔ تیر سمیت ہمارے قوم عرصے تک اس کا شکار رہی۔ کیا یہ میرا چھرا اس دور کو جو اپنے کو ضرورت ہے اور اقبال کی فکر نے جو سفر کیا ہے اور سارے سفر کو جدید غزل کے میں طرح خود میں جذب کیا ہے، کیا اس تمام سفر کے

کو دریا برد کر دینا چاہیے؟ کیا ہمیں معروضی نقطہ نظر سے قطعاً قطع نظر کر لینا چاہیے؟ اور اگر نہیں تو پھر ہمیں سوچنا پڑے گا کہ جدید اردو غزل، جدید رجحانات کو کس حد تک اپنا سکی ہے اور یہ کس حد تک ہمارے لئے کارآمد ہے؟ اس میں شک نہیں کہ بیسویں صدی نے یہ ایک اہم کام بھی انجام دیا کہ حسی احساسات جذبات پر لایعنی اور مبہم قسم کا غلاف چڑھا ہوا تھا اور ان کا خواہ مخواہ ایک تقدس سا تھا انہیں بے نقاب کر دیا اور حقیقتوں کے اعتراف پر انسان کو ابھارا اور انسانی میں اخلاقی جرأت بھی پیدا کی۔ ان جذبات و احساسات کو صحیح غم و خال میں دکھا گیا۔ بہت سی اقدار کا مادی تعین ہوا اور مادی جدیدیات کی قدر کو پہچانا گیا یا مادے کی افادیت کو تسلیم کیا گیا اور ظاہر ہے کہ یورپ اس لحاظ سے پہلے بھی ایشیا پر تفوق رکھتا تھا اور آج بھی رکھتا ہے غلط ہے یا صحیح مادی اقدار کی بحث بے حال اس سے الگ نہیں ہے۔ بات صرف اتنی ہے کہ مادی قدر کو حالی نے سب سے پہلے اردو شعر و ادب میں داخل کیا اور مقصدیت کا تعین کیا۔ اب اس برصغیر کی تہذیبی، تمدنی اور اقتصادی زندگی کا جو سفر شروع ہوتا ہے اس کے خط و خال مبہم نہیں ہیں۔ اس سے پہلے ایسٹ انڈیا کمپنی نے فورٹ ولیم کالج کے ذریعے مقصدی نشر کا ڈولی ڈالا۔ پھر غالب نے کلکتے کا سفر کیا اور تاریخی اور معاشرتی تبدیلیوں کا نوٹس لیا۔ ۱۸۴۱ء میں دہلی کالج قائم ہوا اور پروفیسر رام چندر کی ادارت میں قرآن السعدین، نوائد الناظرین اور محب ہند نام کے تین رسائل نکلے، اردو اخبار جاری ہوئے، کتابیں چھپنے لگیں اور پریس قائم ہو گیا۔ ان اسباب کی بنا پر قومیت اور قوم کے تصور کے ساتھ ساتھ جس ارتقاء کا تصور سرسید کی معیت میں حاکمی پیدا کرتے ہیں وہ مادی ہے۔ یہ تصور حیات بہت سی تبدیلیوں کے بعد اور بڑی کثرت بیونت اور اصلاحات کے باوجود ”مادی“ ہے۔ اقبال کا مردِ مومن روحانی ارتقاء اور اخلاقی تبدیلیوں اور قومیت کے ہمہ گیر اور وسیع تر شعور کے باوجود غیر مادی

نہیں ہے اور نہ مادی زندگی سے علیحدہ ہے اور نہ قوم کے مادی مفادات کو نظر انداز کر سکتا ہے۔ لہذا حسرت اور فراقی دونوں غزل کے مزاج میں جس شے کو داخل کرتے ہیں وہ فرد، اور مباحث کا شوش مادی تعلق ہے۔ ان دونوں اصحاب کے تصورِ خیال میں بھی مادی کا تصور بہت واضح ہے۔ ان کا معشوق (خواہ وہ قوم ہو یا قوم کے وسیع تر مفادات) مادی ہے۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا بھی غلط ہو گا کہ ان سے پہلے جتنے شعراء ہوئے ہیں انہیں ان باتوں کا احساس نہیں تھا، لیکن مبہم تھا، غیر واضح تھا اور ایسا تھا گویا اندھیرے میں ٹماک ٹوٹیاں مار رہے ہوں یا اس میں افراط و تفریط کا محیب تھا یعنی توازن مفقود تھا۔ اردو شعر و ادب میں بے شک ترقی پسند تحریک ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ اس میں بہت سے تجربے ہوئے، ناکام بھی ہوئے، کامیاب بھی ہوئے، غزل مردود بھی ہوئی اور مستحسن بھی قرار پائی، ناکمل اور نیم دستی صنف سخن بھی کہی گئی اور ادب کی آبرو بھی قرار پائی اور بالآخر یہ طے بھی ہو گیا کہ غزل کے بغیر اردو شاعری سانس نہیں لے سکتی۔

غزل کا ہر شعر بھائے خود ایک وحدت یا اکائی ہے اور ایک شعر کے اجمال میں تفصیلات جمع کر دینے کی کیفیت دنیا کی دوسری زندہ زبانوں کے شعری ادب میں مفقود ہے۔ اس لحاظ سے غزل مرتبہ سبکی، یہ تجربہ بھی کر لیا گیا۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ تجربہ کر لینا بُرا نہیں ہوا۔ غزل کی صحت پر اس کا خوشگوار اثر پڑا۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ غزل کا مزاج کیا ہے اور کیسا ہے؟ بخود اور قوافی و ردیف بالکل ذیلی اور ضمنی چیزیں ہیں اصل شے تخیل اور اسلوب بیان ہے۔ ایک کا تعلق شاعر کی قوت تخیل سے اور دوسرے کا ذوق الفاظ سے ہے لیکن غزل کے اندر جو ایک روح دوڑتی ہے وہ صرف لفظوں سے نہیں لفظوں کے آہنگ سے، لفظوں کے مزاج سے، ان کی دروہیت سے، ان کی نرمی اور گرمی سے پیدا ہوتی ہے، نہ وہ صرف تخیل سے پیدا ہوتی ہے نہ صرف اسلوب بیان

یا لفظوں کی نشست و برخاست اور نہ دونوں کے امتزاج و انضمام سے بلکہ اس کا تعلق ہے شاعر کے مزاج سے، شاعر کے مذاق سے اور شاعر کے ماحول سے اور ”شعر“ کے اس ”پہیے“ سے جو شاعر کی شخصیت کا پرتو ہے یا اس کے واردات قلب کا مرقع ہے۔ اس مقام پر ہماری موجودہ نفسیات، انسانی شخصیت کو دو حصوں میں تقسیم کر دیتی ہے۔ یعنی معروضی (OBJECTIVE) اور درونی (DANALI) (SUBJECTIVE) اول اندک کا تعلق مشاہدہ کی اولین منزل سے شروع ہو کر اس سٹے کی کسی قدر تفصیلات تک پہنچتا ہے جسے دیکھا گیا سمجھا اور محسوس کیا گیا اور اسے جسم و جان اور قلب و نظر کا ایک محقق بنایا گیا گویا جو کچھ خارج میں دیکھا تھا وہ اپنی تمام تر تفصیلات و کیفیات کے ساتھ دیکھنے والے میں جذب ہو گیا اور اب جب کبھی یہ اُبھرے گا تو انجذاب کرنے والے کے بہت سے کیفیات کو لے کر اُبھرے گا نہ اُبھرے کہ اس میں غلو کرنے والا نہ گسی بن جاتا ہے۔ یعنی انتہا درجے کا خود پسند اور دروں میں جو صرف اپنے اندر دیکھ سکتا ہے اور باہر سے مطلقاً رشتہ توڑ لیتا ہے یعنی خارجی اشیاء سے بے نیاز ہو جاتا ہے۔ یہاں پر گویا یہ دیکھنا ہوتا ہے کہ شعر کے پردے سے جو لہجہ مترشح ہے اس کے ماتحت شاعر کا زاویہ نگاہ معروضی ہے یا درونی۔ داخلیت اور معروضیت کی یہ بحث دلچسپ بھی ہے اور تفصیل طلب بھی جس کی یہاں بہت کم گنجائش ہے کیونکہ فرائڈ، ڈرونگ اور ایڈلر کے

لے اس کی بنیاد فرائڈ پر ہے جو شخصیت کو تین حصوں میں تقسیم کرتا ہے اور ان کے حسب ذیل تین نام تجویز کرتا ہے۔

۱۔ اڈ (ID) ۲۔ ایجو (EGO) ۳۔ سپرائیڈو (SUPEREGO)

شخصیت کے ارتقا میں تینوں کا حصہ ہوتا ہے لیکن تناسب کے ساتھ ان میں سے جو شے بھی غیر متوازی ہو جائے تو شخصیت غیر معمولی ABNORMAL بن جاتی ہے۔

حوالے سے شخصیت کے نہال خانے اس قدر مستحکم اور وسیع ہیں کہ ان کی درونی شخصیت کے بھی متعدد حصے ہیں اور ان کی تہوں میں بھی کافی پھیلاؤ ہے۔ متخیلہ شعور اور لاشعور کا سفر طے کر کے نہ جانے کہاں کہاں پہنچتی ہے اور دیکھ کیسے پہنچتی ہے اور کیسے کیسے خیالات، ترفیبات اور تحریکات کا پتہ لگاتی ہے۔ بسا اوقات لاشعور کی تہوں میں اور تحت الشعور کے مضمرات میں عمرانی اور تہذیبی خیالات کے ساتھ ساتھ کبھی کبھار موروثی ترفیبات کا بھی پتہ چلتا ہے اور یہ سب اس کے دروں کی تہوں سے اُبھر کر متخیلہ میں پہنچتے ہیں اور کسی نہ کسی اسلوب بیان میں جھلکتے ہیں بعض لوگوں کا خیال ہے کہ لاشعور، شعور سے زیادہ قوی ہوتا ہے اور شاعر کا نیرواتی عمل متخیلہ میں غیر معمولی مدد مل کر ظاہر کرتا ہے۔ جس سے اسلوب بیان متاثر ہوتا ہے اور نہ نئے اطوار اور انداز تخیل، تشبیہ و استعارہ تسلیم اور گنائے کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ شخصیت کی یہ درونی گہرائی اگر خوبصورت اسلوب میں نہ ڈھل سکے تو یہ شاعرانہ عجز قرار پائے گا۔

عام طور پر میر اور سودا کی غزل گوئی پر اسی انداز سے تبصرہ ہوتا ہے کہ غیر فطری طور پر دروں میں واقع ہوئے ہیں اور سودا معروضی زاویہ نگاہ رکھتے ہیں۔ ان دونوں بزرگوں کے قلم نشین نے بھی ان کے زمانے ہی میں یہ فیصلہ کر دیا تھا جسے محمد حسین آزاد نے ”آہ“ اور ”واہ“ کی شکل میں پیش کیا ہے لیکن جب غالب کا زمانہ آتا ہے تو ان کے قارئین ان کے بارے میں وہ تبصرہ نہیں کرتے جو انہوں نے میر اور سودا کی شاعری پر چسپاں کیا تھا اور یہ حقیقت بھی ہے کہ غالب کی شاعری بلکہ غزل گوئی نہ صرف ”آہ“ ہے اور نہ صرف ”واہ“ اور نہ محض دونوں کا امتزاج۔ دوسرے الفاظ میں غالب نہ محض معروضی زاویہ رکھتے ہیں اور نہ محض درونی یا داخلی اور نہ محض دونوں کا امتزاج بلکہ ان کی شخصیت میں جو عقل پسندی یا فکر پسندی ہے۔ وہ ان کے تخیل سے بھی ظاہر ہے، اسلوب بیان سے بھی مترشح ہے اور اشعار کے بین السطور جو ایک روح کا فرما

نظر آتی ہے اس سے بھی ہیرا ہے۔

غالب کی تعقل پسندی ہمارے موجودہ دور سے جس قدر قریب ہے خود ان کے دور سے اتنی ہی دور ہے۔ کہا جاتا ہے کہ شاعر ماحول سے انساب کرتا ہے، بجائے۔ بقول حالی خیالات کہیں خلاء سے اس کے ذہن میں نہیں آ سکتے، درست ہے، ماحول سے خیالات بھی ملتے ہیں اور قوتِ متخیلہ کو تحریک بھی، لیکن شاعر کی ذہنی تہذیب و تربیت اس ماحول میں بھی ہوتی ہے جس میں وہ رہتا رہتا ہے اور اس ماحول میں بھی جو علم و فن کے انساب سے وہ خود اپنی شخصیت میں پیدا کرتا ہے گویا وہ بصیرت جو اس کے مبلغ علم اور ذخیرہ معلومات سے متعین ہوتی ہے، اس کی قوتِ متخیلہ کو اسی حصار کی مختلف سمتوں میں دوڑاتی ہے اور جس سمت سے اسے زیادہ عمدہ چیزیں ملتی ہیں انہیں سمیٹ کر تخیل کی تکمیل کرتا ہے اور پھر لفظوں کی تلاش و تخصّص کرتا ہے۔ غالب ہم سے اسی لئے قریب ہیں کہ ان کے فکر و نظر کے میدان بے حد وسیع ہیں اور وہ اگر میر کی طرح جذبہ کی تپیں اور پرستش اُٹھتے تو کم از کم عقل و فکر کے بہت سے اسرار ضرور سمیٹ کر ہمارے سامنے رکھ دیتے ہیں۔ میر نہایت غاندول کے بھید پا جاتے ہیں اور غواہی کہتے ہیں کہ دل ایک آتھام سمندر معلوم ہوتا ہے تو غالب دانش و بینش کے سمندر کو بلوتے ہیں اور تعقل و تفکر کے تموج میں ہمیں گم کر دیتے ہیں۔ اس میں گم ہو کر کچھ پا جانا خود ہم پر زیادہ منحصر ہوتا ہے۔ دراصل غالب کا ذہنی افق نہایت وسیع تھا اور ان کا شعری رویہ میر اور خود اس سے مختلف تھا۔ انسانی زندگی اور کائنات کے رشتے کو جس زاویے سے انہیں نے دیکھا اور پرکھا، سمجھا اور سمجھایا وہ فکری اور عقلی ہونے کے ساتھ ساتھ زیادہ سائنسی رنگ اور فلسفیانہ تھا۔ بعض نقادوں کا خیال ہے کہ غالب کی حکیمانہ اور عالمانہ سوچ سے ان کا تخیل و زری ہو گیا ہے۔ یہ بات بھی غالب کے جذبہ کے عام شعرا سے ان کے ملانے کے نتیجہ ہر سامنے آتی ہے۔ لیکن ہمارے زمانے کے عام آدمی کا ذہنی افق غالب

کے ذہنی افق کے متوازی ہے البتہ غالب کی سوچ کی سی گہرائی ہمارے زمانے کے لوگوں میں عام طور پر نہیں ہے جو بات قابل ذکر ہے وہ یہ ہے کہ غالب کی خیال آفرینی قوتِ تخیل اور شعری اسلوب جب حالی اور ان کے قویل کے دوسرے شعرا کو منتقل ہوتا ہوا اقبال فراتق اور حسرت تک پہنچا تو اس کی اجنبیت ختم ہو گئی اور غالب اپنے زمانے میں جس اسلوب کے لئے ملعون ہوئے تھے اس کی معاشرت بھی ختم ہو گئی۔ میر کی غزل کی دروں بیٹی و جدت سے عبارت ہے اس کا ایک علیحدہ مزاج اور آرت متعین ہوا، ستودا کی معروضیت کا علیحدہ اور غالب کے حوالے سے ہمارے زمانے کا بالکل الگ ترقی پسند تحریک کے تحت جو غزل پروان پڑی وہ اسی بناء پر غالب سے قریب ہے اور غالب ہی وہ شمار ہیں جو تمام ترقی پسند شعرا (غزل گو شعرا) کو متاثر کرتے ہیں۔

ترقی پسند تحریک سے قبل کلموں کی انجمن میعار نے غزل کے صوت مندا میار اور سیوی میرو غالب سے غزل کو ادب کچھ دیا ہو یا نہ دیا ہو۔ اس کا یہ بہت بڑا احسان ہے کہ اس نے یگانہ رو دیگر شاعر مزنا یا س یگانہ ۱ جو اس تحریک سے اس طرح وابستہ نہیں جس طرح دوسرے اور شعرا بلکہ وہ تو اس کے مخالف تھے۔ وہ صرف عزیز لکھنوی وغیرہ کے مخالف نہیں بلکہ اپنے پیشرو غالب تک کے مخالف تھے۔ (اردو غزل کو بخش دیا جس سے بعض ترقی پسند اور غیر ترقی پسند تمام غزل گو شعرا آج تک متاثر ہیں۔

حسرت موہانی غزل کے شاعر ہیں لیکن ان کا معشوق گوشت پوست کا معشوق ہے جس کے جمال کے تمام اوصاف مادی ہیں۔ غزل کے روایتی مزاج پر یہ بھی ایک ضرب ہے اور اقبال کی عزلیات نے تو اردو غزل کے مزاج میں انقلاب پیدا کر دیا۔

فیض بھی غالب سے بے حد قریب ہیں اور ندیم بھی، ندیم کا اسلوب بیان یہ ہے فیض کی غزل میں ایمائیت میں شعور اور آگہی کا وافر ذخیرہ بین السطور میں موجزن ہوتا ہے۔ ندیم کی غزل میں یہ بصیرت الفاظ میں بھی جھلکتی ہے اور محذوفات میں بھی، فیض غالب

کے حکیمانہ اور فلسفیانہ لب و لہجے سے بھی قریب ہے اور غالب کے طرز احساس سے بھی،
 ندیم اس رویے سے بیگانہ نہیں مگر اپنا راستہ ان دونوں سے ذرا ہٹ کر بناتے ہیں۔
 فیض کی ایمانیّت میں بلوغت بھی ہے۔ بلاغت بھی، جوان کے مبلغ علم اور وسیع
 معلومات کا منبع ہے۔ ندیم کے یہاں اس حکیمانہ معلومات کی جگہ جذبہ، خیال اور کبھی کبھی
 شعری وجدان نظر آتا ہے۔ جس میں معنوی اور مرقع کشی کی کیفیت جھلکتی ہے۔ فیض تلخی
 اشا سے کہتے ہیں، ندیم اپنی امیجری کی معنوی کرتے ہیں لیکن یہاں پر صرف ندیم کی
 غزل گوئی پر چند سطور لکھنا مقصود ہیں۔ یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ ندیم بنیادی طور پر
 نظم کے شاعر ہیں اور اپنے خیالات کو مروط شکل میں پھیلا کر بیان کرنے کا مکر رکھتے ہیں
 اور اسی میں وحدت تأثر کو مدغم کر دیتے ہیں۔ لیکن ان کی غزل گوئی کا بھی ایک منفرد انداز
 ہے جس نے جدید غزل کو شعرا کو متاثر کیا ہے۔

”شعلہ نگل“ میں (۱۹۵۱ء تا ۲۳ مطبوعہ مکتبہ ادب جدید، بار دوم ۱۹۶۵ء) ۶۱۹۴۷
 سے ۱۹۵۲ء تک کی غزلیات شامل ہیں۔ انہیں کو پیش نظر رکھئے۔ اس سے قبل اور بعد
 کے کلام میں جو غزلیں ہیں انہیں فی الحال نظر انداز کر دیجئے اور میرے ساتھ ساتھ مطالعہ
 کیجئے اور چند باتوں کا پتہ لگائیے خصوصاً موضوع بالا کے تحت ان چند خصوصیات کا
 جن کا اوپر ذکر ہوا ہے۔

سب سے پہلے ندیم کے تصور عشق کو سمجھئے جو ظاہر ہے کہ نہ تو روایتی ہے اور نہ
 عامیانہ بلکہ یہ تصور عشق حسرت کی طرح محترم اقبال کی طرح ارفع اور فراقی کی طرح
 ارضیت لئے ہونے ہے۔ یہ بھی عجیب اتفاق ہے کہ ندیم کے یہاں ان تمام شعرا کی بہت
 سی خوبیاں یکجا ہیں لیکن اس کے باوجود نہ تو وہ کسی کے متبع ہیں اور نہ نقال بلکہ ان کا

۷ فراق کے اس تصور عشق کی ارضیت نہیں جو انہیں محبوب ہے۔

ذاتی رنگ ایک منفرد اور وقیع مقام رکھتا ہے کیونکہ ان کا نصب العین کوئی معمولی
 نصب العین نہیں ہے اور اس نصب العین کی وجہ سے ندیم غزل کے شاعر نہیں ہیں
 نظم کے شاعر ہیں۔

مشہور مارکسی نقاد ممتاز حسین صاحب نے ”شعلہ نگل“ کے دیباچہ میں ان کی غزل
 گوئی کی نسبت یہ بات کہی ہے کہ وہ داخلیت پسند یا دروں ہیں ہیں۔ مجھے اس رائے کو
 من و عن قبول کرنے میں تامل ہے۔ خصوصاً اس لئے بھی کہ ”معروضی“ اور ”داخلی“
 رویوں کو متعین کرنے کی طرف موصوف نے توجہ نہیں دی۔ میں سمجھتا ہوں کہ ندیم صاحب
 کا زاویہ نگاہ معروضی ہے لیکن چونکہ وہ فکری لحاظ سے غالب اور اقبال سے قریب ہیں
 اور تعقل پسند ہیں اس لئے ان کی قوت تخیلہ میں گہرائی ہے، خیال پختہ اور ہفت پہل
 ہوتا ہے لیکن اسلوب بیان سید عاسدا۔ اس چیز کو سالک مرحوم نے سوز سے تعبیر
 کیا ہے اور یہ کہا ہے کہ

”ندیم کی غزلوں میں سوز تو ہے لیکن گداز نہیں ہے“

اگر گداز موجود ہوتا تو یقیناً ندیم صاحب دروں میں ہوتے۔ یہی وہ نکتہ ہے جو
 ممتاز حسین صاحب کی توجہ سے محروم رہا۔

مجھے یاد ہے کہ خود میں نے غالباً ۱۹۶۳ء میں ان کی چند غزلوں میں ”وجودیت“
 کو محسوس کر کے ان کی خدمت میں چند معروضات پیش کئے تھے۔ لیکن بعد میں مجھے محسوس
 ہوا کہ محض چند اشعار کی موجودگی میں اگر کسی نہ کسی طرح یہ دھوکا ہو بھی ہو جائے تو یہ
 کس طرح ممکن ہے کہ ان کی تمام شاعری کی نسبت آنکھ بند کر کے یہ حکم لگادیا جائے؟
 بہر حال میں جز سے کل پر حکم نہیں لگا سکتا۔ میرے نزدیک ان کا رویہ معروضی ہے۔
 ملاحظہ ہو۔

صبح میں دیکھتا ہوں شام کے آثار بھی ذہنت ہے، میرے لئے مستقل آزار بھی

راہیں کٹ سی گئیں مٹ سے کدے کدے کھنکھناتوش
تیرے پیکے تصور سے خزاں کے باد صاف
کشت ویراں ابھی برسات کی رت ہاتی ہے
ابھی انسان کو مانوس نہیں ہوتا ہے
کتنے ساگر ہیں سنبھالے ہوئے سنا سفر گھر
ابھی نسلوں کے اک انبوہ میں مجھوس ہوئیں
مژدہ حریفیت فکر سناٹے والو!
چند مثالیں اور لیجئے :-

اگر حضور ابھی مائل ظہور نہ تھے تو تشنگان محبت بھی نا مصبور نہ تھے

آجڑے ہیں گھرانے بدل ہے ہیں زلفے پک ہے ہیں دوائے آثار ہو کہ پڑھاؤ

زی کی رو میں رواں ہے ہوا یک بگلاب کہیں شباب کا ایوان رنگ و بو تو نہیں؟
لیکن یہ مثالیں مکمل نہیں ہیں کیونکہ ندم کی غزل منتشر نہیں مروط ہوتی ہے۔ پھر
دیکھنے کی چیز یہ ہے کہ ۴۷ کے بعد سے ان کی غزلیں سال بہ سال ارتقاء کی بساط جاتی
نظر آتی ہیں۔ اس ارتقاء میں ندم کا رویہ او نہ زیادہ گھرتا چلا آ رہا ہے۔ ملاحظہ ہو۔

بطل میں نرم تبسم روچا کے گل جایش خدا کے مرے افسو کسی کے کام آئیں

یہ ندم کا ہنسا کسی کے کام آئے خدا کے مرے بس میں تراکلام آئے

دست چنگیں میں کھل رہی ہے کلی میرے پیچھے سے اس کی موت بھلی

ابتلا ابتداء نے ذوقِ عمل یعنی طوفانِ اُصٹ تو ناو چلی

گو میرے دل کے زخم ذاتی ہیں ان کی تیسیں تو کائناتی ہیں

ابھی کچھ اور سلگنا ہے وقت کی نو پر ابھی نہیں مرے معیار زندگی میں گناز

آج کی کلیاں کب چنگیں گی شاید مستقبل کو پتا ہو

آنق نہاں ہے تو حد نظر کا ذکر کریں ستارے ڈوب ہے ہیں گھر کا ذکر کریں

نضا کا ذکر کریں بحر و بر کا ذکر کریں بہت بند ہے فردوس گھر کا ذکر کریں

بڑی مانوس لے میں نغمہ سن رہا ہوں میں کسی ٹوٹی ہوئی چال کی کڑیاں چن رہا ہوں میں

ہجوم فکر و غلبہ سے دماغ جلتے ہیں وہ تیرگی ہے کہ ہر سو چراغ جلتے ہیں

ہم اپنی قوتِ تخلیق کو اکسٹے تے ہیں ضمیر ارتقاء میں بجلیاں دوڑنے آئے ہیں

جو گردش میں رہیں گے ادب بھی خالی نہیں بولے گے ہم ایسے جامِ ندم دھریں پھلکانے آئے ہیں

عروسِ زندگانی کا سو تمبر رچنے والا ہے نئے ادبِ شیت کی کماں پکائے آئے ہیں

رچی ہوئی ہے نفاقت میری دگ دپے میں کچھ اس طرح کہ اکیلا چھلوں تو گھبراؤں

کئی برس سے مجھے مل رہا ہے درسِ خودی بھی کہ تیرگیوں میں ہوا سے ٹکراؤں

میں اب سے دور فرشتوں کے گیت لکھتا تھا یہ آرزو ہے کہ اب آدمی کو اپناؤں

غم حیات سے لوں گا دم حیات کا درس تمام عمر شکستوں پہ کون ہاتھ ملے

ندیم اگرچہ زمانے سے سرکشیدہ رہا نگاہ اہل محبت میں برگزیدہ رہا

نہیں سے دھگ رخ روزگار بدلے گا کھٹائیں دل کی بالآخر بیوں بکائی تو ہیں

اے مری قوم مرا ذوق سفر کفر ہے اور اگر دائرے بنتے ہیں دبیر تیرے!

گلشن میں جتنے پھول کھلے زخم بن گئے خون بہار سے ہے جمال بہار نم

کوشش کے باوجود ابھی تک چھپ کے زلفوں کے پیچ و خم میں نہانے کے پیچ و خم

تخلیق فن کروں گا بعنوان ارتقاء جس ہاتھ میں قلم ہے ابی ہاتھ کی قسم

میں وقت کے ظلمات میں حیران کھڑا ہوں اللہ مرا انجمن اسرار و شب آئے

انجم سے کھلانے گی ٹکڑے شبنم سے لدی ہوئی شب غم

طوفان کا منتظر کھڑا ہے یہ مین محسوس کو شب کا عالم

بہدوب بھی چمن میں دینے جلاتی ہے ہجوم گل سے مجھے تیری آنچ آتی ہے

رہے اسیر قفس در قفس بہار میں ہم مگر حیرت سے چشم روزگار سے ہم

کبھی بہار بنے اور کبھی شکست بہار ندیم! ہم نہ سکے صحن کے حصار میں ہم

جنگ رہا ہوں حقیقت کی تیرگی میں مگر چراغ فکر ہے اب تک مرا گلاب انعام

کبھی جو سینہ انسانیت سے ہلکا اٹھی مری نگاہ جی رہ سکی نہ بر سرِ بام

ندیم دامن شب سے ڈھلک رہی ہے بحر کہ بھیجتے ہیں ستارے بھی تیرگی کو سلام

اگرچہ یہ پوری غزل پڑھنے کے لائق ہے لیکن ذرا آخری شعر ملاحظہ ہو۔

تمام صحن عمل ہوں، تمام حسن بیاں کہ مراد دل بھی تھی ہو، میری زبان بھی تھی

جو پیار کر سکے نہ میں سے پائیں گے نہ بھیک آسمان سے

ہم آبلہ پا ہی اے نانے اُنچیں گے تیرے یم دواں سے

یزدان پہ جھپٹ پڑے گا اہلیں انسان جو ہٹا دو میاں سے

گنبدِ وقت بن گئی ہے جو بات نکل گئی زبان سے

میں ندیم صاحب کی غزلوں کے مطالعے سے اس نتیجے پر پہنچا ہوں کہ وہ محض قافیہ

پیمائی نہیں کرتے، نصب العین کی اشاعت کے لئے دردِ دل بیان کرتے ہیں اور ایسے

مواقع پر ان کی آنکھیں اگر اندر کی طرف کھلتی ہیں تو باہر کی طرف سے بند نہیں ہوتیں۔

یعنی اس بصیرت میں اندھا دیدان نہیں ہے، بے ادبیت بھی ہے۔

بدھیر پاک و ہند میں جدید غزل گو شعراء کی ایک کمیپ کی کمیپ ندیم کے رنگ غزل

سے متاثر ہو رہی ہے۔ کچھ نے فیض سے بھی فیض اُٹھایا ہے اور بعض کج بھی میر و غالب کی پیروی کر رہے ہیں لیکن بچے کی حد تک جدید غزل کے آہنگ سے اس زمانے کے شاعر کو معذور نہیں، یعنی وہ معروضی زیادہ اور دروں میں کم۔ معروضیت اور دروں میں کمی یہ اصطلاحات جو اردو غزل کے مطالعے میں بڑی حد تک کارآمد ثابت ہو رہی ہیں محض برائے نام نہیں بلکہ ان سے واقعی اردو غزل کے مطالعے میں وسعت پیدا ہوئی ہے اور بہت سی گہرائیوں کا پتہ چلا ہے لیکن محض ان کی مفاہلت کرنا، تسبیح خوانی کے طور پر ان الفاظ کو جیسے دہنا بالکل فضول اور لایعنی حرکت ہے۔ جدید اردو غزل کے جسم میں چوتازہ ہو دوڑ رہا ہے اس میں بڑی توانائی اور شگفتگی ہے۔ اگر غالب کے رنگ غزل کو ٹھوکر کھا جائے تو فیض، ندیم، مخدوم، سردار جعفری، ظہیر کاشمیری، مجروح سے ہوتی ہوئی اردو غزل اختر الایمان، مجاز، جذبی، شہزاد احمد اور سجاد باقر رضوی وغیرہ تک پہنچتی ہے۔ لیکن یہ رفاقتی تسلسل نہیں ہے۔ اس میں اور بھی بہت سے شعراء کے نام آتے ہیں اور آ سکتے ہیں اور اگر تیسری روایت کے حوالے سے دروں میں جتنی کا جائزہ لیا جائے تو مصحفی، آتش، اثر، فراق، حسرت، جگر، اصغر، شاد وغیرہ سے لے کر ناصر کاظمی تک ایک دوسرے رنگ غزل کی نشاندہی ہوتی ہے۔ سودا کی معروضیت اس قدر عام ہے کہ جو شعراء مذکورہ بالا رنگوں سے مختلف ہیں وہ سب کے سب اسی زمرے میں شامل ہیں لیکن دروں میں لہجے اور آہنگ شعر میں داخلیت کو اپنانے والے شاعروں میں ناصر کاظمی کا مقام نہایت وقیع ہے۔

ناصر کاظمی جدید غزل گو شعراء میں نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ ان کو میر سے بطور خاص ربط بھی ہے گویا تیسری دروں میں واقع ہوئے ہیں۔ غزل ہنسے اہتمام سے کہتے ہیں اور غزل کو ماتہ سے جانے نہیں دیتے۔ ملاحظہ ہو۔ (ماخوذ از ”برگ نے“ بار دوم، ۱۹۵۷ء)

مکتبہ کارواں، لاہور

اب کی فصل بہار سے پہلے رنگ گلستاں تھے کیا کیا کچھ؟
کیا کہوں اب تمہیں خزاں والو جل گیا آشیاں میں کیا کیا کچھ

آئی خلقت کے ہوتے شہروں میں ہے سناٹا

یہ نگری اندھیاری ہے اس نگری سے جلدی بھاگ

پیاسی دھرتی جلتی ہے سوکھ گئے بہتے دریا

حاصل عشق ترا سب پشیاں ہی ہیں میری حسرت تری صلت سے نمایاں کچھ
حسن بھی حسن ہے محتاج نظر ہے جب تک شعلہ عشق پر لگ تہہ داماں ہی کچھ

بہاریں لے کے آئے تھے جہاں تم وہ گھر منساں جنگل ہو گئے ہیں
انہیں صدیوں نہ بھولے گا زمانہ یہاں جو عادتے کل ہو گئے ہیں
جنہیں ہم دیکھ کر جیسے تھے ناصر وہ لوگ آنکھوں سے اوجھل ہو گئے ہیں

کچھ کہہ کے فحوش ہو گئے ہم قہرہ تقادراز کھو گئے ہم

نہرا شکر کہ ہم نے زباں سے کچھ نہ کہا یاد بات کہ پوچھنا اہل دنیائے
امید پر شش غم کس سے کیجئے ناصر جو اپنے دل پر گزرتی ہے کوئی کیا جانے

سناٹوں میں سُنتے ہیں سنی سناٹی کوئی بات

شہر در شہر گھر جلائے گئے یوں بھی حبشیں طرب مٹائے گئے
اک طرف جھوم کر بہار آئی اک طرف آشیاں جلانے گئے
کیا کہوں کس طرح سر بازار عصمتوں کے دیئے بھانے گئے
وقت کے ساتھ ہم بھی اے ناصر غارِ خوش کی طرح بھانے گئے

وہ دل نواز ہے لیکن نظر شناس نہیں مرا علاج مرے چاہ کر کے پاس نہیں

تڑپ رہے ہیں زباں پر کئی سوال مگر مرے لئے کوئی نمایاں اہم اس نہیں
کبھی کبھی جو ترے قرب میں گزائے تھے اب ان دنوں کا تعویذ بھی میرے پاس نہیں
گزر رہے ہیں غیبِ محلوں سے دیدِ دل سحر کی آس تو ہے زندگی کی آس نہیں

شعلے میں ہے ایک رنگ تیرا باقی ہیں تمام رنگ میرے
رودادِ سفر نہ چھیڑ ناصر پیراشک نہ قم سکیں گے تیرے

کوئی جئے یا مرے تم اپنی سی کر گندے
بادل گر جا ، پون چلی پھلوا ری میں پھول ڈرے

یہ بھی کیا شام ملاقات آئی لب پہ مشکل سے تری بات آئی
مایہ زلفِ بستاں میں ناصر ایک سے ایک نئی رات آئی

نازِ بیکانگی میں کیسا کچھ عتا حسن کی سادگی میں کیسا کچھ عتا
لاکھ مادیں تئیں لاکھ جلوے تھے جہرِ آوازیں میں کیسا کچھ عتا
رات بھر ہم نہ سو سکے ناصر پردہ خامشی میں کیسا کچھ عتا

کسے دیکھیں کہاں دیکھا نہ جائے وہ دیکھا ہے جہاں دیکھا نہ جائے
زمین لوگوں سے خالی ہو رہی ہے یہ رنگ آسمان دیکھا نہ جائے
در و دیوار ویراں، شمع مدھم شبِ غم کا سماں دیکھا نہ جائے
بھری برسات خالی جا رہی ہے سراپدِ رواں دیکھا نہ جائے
دہی جو حاصل ہوتی ہے ناصر اسی کو مہریاں دیکھا نہ جائے

صدائے دفنگاں پھر دل سے گزری نگاہِ شوق کس منزل سے گزری
ہوائے صبح نے چونکا دیالوں تری آواز بھیے دل سے گزری

گلی گلی آباد تھی جن سے، کہاں گئے وہ لوگ دلی اب کے ایسی اُجڑی گھر گھر صیلا سوگ
سارا سارا دن کلیوں میں پھرتے ہیں بیکار راتوں آٹھ اٹھ کر دھتے ہیں اس گری کے لوگ
بہے بچے بیٹھے ہیں راگی اور فنکار بھورے اب ان کلیوں میں کون سنائے جوگ

غوشی انگلیاں چٹخا رہی ہے تری آواز اب تک آرہی ہے
تمہے شہرِ طرب کی رونقوں میں طبیعت اور بھی گھبرا رہی ہے
کرم اے صرصرِ آلامِ دوماں دلوں کی آگ بجھتی جا رہی ہے

کڑے کوسوں کے سنائے ہیں لیکن تری آواز اب تک آرہی ہے
لناب غیمہ گل تمام ناقصر کوئی آدھی آفتی سے آرہی ہے

گو ہجر کے لمحات بہت تلخ تھے لیکن ہر بات بعنوان طرب یاد رہے گی

فلک نے پینک ڈیا برگ لگی چھاؤں دکھ وہاں پڑے ہیں جہاں غاذا رہی تو نہیں

ناقص میرے منہ کی باتیں یوں تو بچے موتی ہیں لیکن ان کی باتیں سن کر بھول گئے سب باتوں کو

وہ ستارا تھی کہ شبیم تھی کہ بھول ایک صورت تھی عجب، یاد نہیں
رشتہ جاں تھا کبھی جس کا خیال اس کی صورت بھی تو اس یاد میں

جب تجھے پہنسی بار دیکھا تھا وہ بھی تھا موسم طرب کوئی
کچھ خبر لے کہ تیری محفل سے دور بیٹھا ہے جاں لب کوئی
یاد آتی ہیں دور کی باتیں پیار سے دیکھتا ہے جب کوئی
چوٹ کھائی ہے بار ہا لیکن آج تو درد ہے عجب کوئی
جن کو مٹنا تھا مٹ چکے ناقصر

ان کو رسوا کرے نہ اب کوئی

یاس میں جب کبھی آنسو نکلا اک نئی آس کا پہلو نکلا
لے اڑی سبزہ خود رو کی مہک پھر تری یاد کا پہلو نکلا

آئیں سادوں کی اندھیری راتیں کہیں تارا کہیں گنگو نکلا
نئے مضمون سمجھاتی ہے صبا کیا ادھر سے وہ سمن بو نکلا
کئی دن رات سفر میں گزے آج تو چاند لب جو نکلا
طاق میخانہ میں چابی تھی اماں وہ بھی تیرا خم ابرو نکلا
واقعہ یہ ہے کہ بدنام ہوئے بات اتنی تھی کہ آنسو نکلا

آئیں چاند نے کیا بات سمجھائی مجھ کو یاد آئی تری انگشت حسنی مجھ کو
دھوپ ادھر دھلتی تھی دل دوں بلاتا تھا ادھر آج تک یاد ہے وہ شام بدائی مجھ کو

چراغ شام آرزو بھی جھلکا کہہ گئے ترا خیال راستے سمجھا سمجھا کے رہ گیا

دنگ برسات نے بھرے کچھ تو زخم دل کے ہوئے ہرے کچھ تو
ایسا شکل نہیں ترا ملنا دل مگر جستجو کرے کچھ تو
آؤ ناقصر کوئی غزل چیمیں جی بہل جائے گا اے کچھ تو

گرم سنان قریوں کی دھرتی مہکنے لگی خاک رشک ارم بن گئی سوہ سوہ سوہ
رزم گاہ جہاں بن گئی جائے من اماں ہے یہی وقت کی راگنی سوہ سوہ سوہ

ترے خیال سے لودے اٹھی ہے تنہائی شب فراق ہے یا تیری غلوہ آرائی
یہ سانحہ بھی محبت میں نادر ہا گزرا کہ اس نے حال بھی پہچانوا کھ بھرائی
دل فسرہ میں پھر دھڑکنوں کا سوراٹھا یہ بیٹھے بیٹھے مجھے کن دنوں کی یاد آئی

میں سوتے سوتے کئی بار چونک چوک پڑا
تمام رات ترے پہلوؤں سے آنچ آئی
جہاں بھی تھا کوئی فتنہ، تڑپ کے جاگ اٹھا
تمام ہوش سخی مستی میں تیری اجڑائی
کھلی ہو آنکھ تو کچھ اور ہی سماں دیکھا
وہ لوگ تھے زد و جلے، نہ شہر رعنائی
وہ باب درد، وہ سودائے انتظار کہاں
انہی کے ساتھ گئی طاقت شکستیاں
پھر اس کی یاد میں دل بے قرار ہے تا سحر
پھر کے جس سے ہوئی شہر شہر رسوائی

کہاں سے لائیے اب اس نگاہ کو نا سحر
جو نا تمام انگلیں دلوں میں چھوڑ گئی

”برگ نے“ سے میں نے چند ابتدائی غزلوں کا یہ کلام منتخب کر لیا۔ اس مختصر
مضمون میں زیادہ گنجائش نہیں ہے چند نمونے درکار ہیں۔ آپ نے ملاحظہ فرمائے۔
اب ذرا چند آراء بھی ملاحظہ کیجئے۔

”ناصر صاحب کی غزلوں کا یہ مجموعہ (برگ نے) جدید غزل کے ایک نئے
موڑ بلکہ اس کی ایک نئی منزل کا پتہ دیتا ہے۔ ان کے یہاں میٹر کا اثر بہت
زیادہ نمایاں ہے لیکن اس کے باوجود وہ میٹر سے مختلف ہیں۔ میٹر کی غزل
میں جو ایک مخصوص فضا ہے وہ ناصر صاحب کے یہاں نہیں ہے۔
ناصر صاحب نے تو ایک ایسی فضا اپنی غزل میں قائم کی ہے جو موجودہ
دور کی ذہنی و جذباتی کیفیت کا عکس ہے۔ ان کے ایک ایک شعر
میں اس کی جھلکیاں نظر آتی ہیں۔ اسی لئے میٹر کے گہرے اثرات کے
باوجود ان کی غزل کی فضا نے ایک نیا روپ اختیار کر لیا ہے۔“

(ڈاکٹر عبادت بریلوی)

لگے ہاتھوں انتظار حسین کی رائے بھی دیکھ لیجئے :-

”یہ کتاب ”برگ نے“ شعر کی نئی کتاب ہے اور ایک نئے احساس کی حامل
ہے جو اسے پچھلی نسل کی شاعری سے الگ کرتی ہے۔ ناصر کاظمی کی غزلوں
کا مجموعہ ”برگ نے“ اس لحاظ سے قابل توجہ ہے ایک مدت کے بعد
شعر کی ایک کتاب ہمارے سامنے آئی ہے جو پڑھنے پر یہ احساس پیدا
کرتی ہے کہ یہ آواز قد رے الگ ہے۔“

(انتظار حسین)

مجھے اس سلسلے میں صرف اس قدر عرض کرنا ہے کہ ناصر صرف غزل کے شاعر ہیں،
اور اپنی اس حیثیت پر ان کو خود بھی اصرار ہے۔ ان کا یہ رویہ قطعاً داخلی اور ذہنی
ہے اور میرے انداز میں بات کرنے کا ذہنگ ان کو کچھ بلعاً راسخ آیا ہے اور کچھ
دونوں کے حالات کی یکسانیت کا سبب ہے۔ یعنی ”جدیدیت“ ان کی غزل میں ہے
وہ ان کی کم، ان کے دور کی زیادہ ہے، صنف غزل میں تکنیک کے اعتبار سے انہوں نے
جو رنگ اختیار کیے وہ غزل مسلسل کا ہے۔ ہر غزل کی فضا ناصر کے ذاتی احساسات
جذبات کی فضا ہے۔

جدید غزل گو شعراء میں احمد فراز، سجاد باقر رضوی، مصطفیٰ زیدی اور سیف زلفی
کے نام بھی اہم ہیں۔ مصطفیٰ زیدی غزل سے زیادہ نظم کے شاعر ہیں اور ذہنی اعتبار سے
وہ جوش کے زیادہ قریب ہیں۔ احمد فراز دنیاوی طور غزل گو ہیں لیکن انہوں نے فیض
کو اپنا آئیڈیل بنالیا ہے لیکن وہ اس پر بھی قائم نہیں ہیں۔ آئیڈیل تبدیل بھی کرتے رہتے
ہیں۔ اس کے باوجود ان کا فکری نظام بے حد توانا ماسلوب بیان اور تقاریر پذیر اور
ان کے مخصوص پسندیدہ رنگ غزل کا حامل ہوتا ہے۔

سید سجاد باقر رضوی غزل کے شاعر ہیں ”تیشہ لفظ“ کی رعایت سے ناصر کاظمی
نے دیباچہ ”شہری فریاد“ کے عنوان سے لکھا ہے اس دیباچہ میں خاکہ بھی ہے۔

باقر صاحب کی شخصیت اس خاک کے چوکھٹے میں اُبھر آتی ہے۔ ناصر کاظمی نے بھی ان کو کراڑ حسین اور محمد حسن عسکری کے حوالوں سے پہچنوا یا ہے اور میں بھی باقر صاحب کے اس مختصر سے ذکر میں یہ بات مزور عرض کروں گا کہ محمد حسن عسکری کا اثر قبول کر کے باقر صاحب کی باطنی وجاہت میں کوئی اضافہ نہیں ہوا۔ البتہ میر، انیس، نظیر اور غالب سے استفادہ کر کے بڑا فائدہ پہنچا ہے۔ ان کی غزل کے لہجے میں غالب کے تفکر کے ساتھ ہی یگانہ کے انداز کی کھنک بھی ملتی ہے۔ مجھے اپنی اس رائے پر زیادہ اصرار نہیں ہے لیکن مجھے اس پر ضرور اصرار ہے کہ باقر صاحب کے لہجے کی تندی غزل کے مزاج میں برہمی خوشگوار اور ٹیکھی ہے۔ باقر صاحب نے غالب کے تفکر و تعقل اور ذہنی اتنی سے اپنے تخیل کا لینڈ اسکیپ تیار کیا ہے اور یاس یگانہ چنگیزی کے لہجے کے ٹیکھے پن سے جو اپنی غزل کے آہنگ میں کاٹ پیدا کی ہے وہ ان کے اسلوب کا مخصوص آہنگ ہے۔ سچ پوچھئے تو غالب کے رنگ غزل کی گونج فیض کے بعد باقر صاحب کے یہاں جھلکتی ہے۔ احمد فراز، فیض کے پروکار ہیں۔ لیکن فیض کی بصیرت اور غزل کے روایتی حسن دونوں کے امتزاج سے وہ کام نہیں لے سکے۔ جو غالب کے رنگ غزل یعنی ان کے تفکر و تعقل اور یگانہ کے لہجے سے باقر صاحب نے لیا ہے۔ فیض کے رنگ غزل کا مزاج دھما ہے۔ فراز کے یہاں مزاج میں تندی ہے جسے بسا اوقات دبائے میں وہ بُری طرح ناکام ہوتے ہیں۔ باقر صاحب نے یگانہ سے جو لہجے کی تندی مستعار لی ہے وہی ان کے رنگ غزل میں خوب نکھرتی ہے گویا غالب اور فیض کی صحیح توسیع باقر صاحب کے فن میں نظر آتی ہے لیکن اس کے ساتھ ساتھ اس حقیقت کا اظہار بھی ضروری ہے کہ فراز، فیض کے فلسفہ فکر سے زیادہ قریب ہیں جبکہ باقر صاحب کا طرزِ فکر اور فکر کا منطقی حسن عسکری سے قریب ہے۔ ان کی غزل کا مطالعہ اس تناظر میں کرنا چاہیے۔

اس دورِ خرافات میں بے قدر ہوں، پھر سی تو جتنا سمجھتا ہے میں کچھ اس سے سنا ہوں

باقر سے مل کے آپ نے صورت تو دیکھ لی اب دل میں آکے سن طبیعت بھی دیکھئے
ان کا یہ شعر بہت کچھ ان کی شخصیت کا پتہ دیتا ہے۔

باہر وہ گونج ہے کہ ٹھہرتے نہیں حواس کتنے ہی شور مچنے کے اندر اُٹھا کریں
ناصر کاظمی کے دیباچے میں مجھے جو بات بڑے کام کی نظر آئی وہ یہ ہے۔

”باقر صاحب غزل کے شاعر ہیں اور وہ غزل کی روایت سے بغاوت

نہیں کرتے۔ پھر ان مخصوص معنوں میں وہ نئے شاعر بھی نہیں جو آج

کل کے نئے شاعروں کا طرہ امتیاز ہے۔ وہ اپنی منزل کو پچیلے اور غریب

الفاظ سے نہیں سمجھتے، نہ بات پر اُداس ہوتے ہیں، نہ گریباں چاک

کہتے ہیں“

یہ سب اچھی باتیں ہیں بلکہ دوچار باتوں کا اضافہ بھی کرتا ہوں کہ باقر صاحب اہم

غزل گو شعراء میں غالباً سب سے زیادہ سمجھدار اور محتاط ہیں اور بڑے سلیقے سے شعر

کہنے کا ہنر رکھتے ہیں اور نہ تو اہام گوئی پر یقین رکھتے ہیں اور نہ ان شعراء کی طرح

احساس کمتری کا شکار ہیں جو بلاغ بیان اور ترسیل خیال تک کے قائل نہیں ہیں۔

صرف اپنی لائینی دنیا نے احساسات و جذبات کا ڈھنڈورا پیٹتے پھرتے ہیں اور خود

کو بزمِ خویش بہت بڑا فنکار تسلیم کرتے ہیں۔ باقر صاحب کو ایسے ہی سمجھداروں سے

زیادہ سابقہ پر تار ہا ہے جو ان کے لہجے میں کہیں کہیں بھجلاہٹ پیدا ہوتی ہے اس

کے باوجود مجھے یہ عرض کرنا ہے کہ غزل کو جدیدیت کی طرف لانے کے لئے باقر صاحب

نے جو سعی کی ہے وہ صحت منداقدار پر استوار ہے۔ ان کی غزل میں بنیادی شے

تخیل ہے جس کی اساس تفکر اور تعقل پر ہے۔ وہ اپنے معاصرین میں بے حد نمایاں

عدم اور فقیری

جدید اردو شعریات میں رومانی اور جالیاتی لہروں کے مدوجزر کا مطالعہ کرنے کے لئے بہت سے موضوعات ایسے ہیں جو آخر شیرانی سے شروع ہو کر قدم تک پہنچتے ہیں اگر مغرب کے حوالے سے رومانوی جالیاتی دبسانوں کا مطالعہ کیا جائے تو بات بہت پھیل جاتی ہے۔ بالخصوص عدم جیسے بے تکلف ادب ساختہ شاعر کا مطالعہ خواہ کتنا ہی وسیع ہو جذب و مستی کے حوالے سے رومانوی ادب جالیاتی مباحث کو طلی سطح پر چھڑنا بے کار نظر آتا ہے۔ عدم کی رومانویت میں بہت سے موضوعات دامن دل کو پکڑ لیتے ہیں اور یہ اصرار کرتے ہیں کہ ان کی تہوں کو کھولا جائے اور ان کی جہات کے گونا گوں نظارے کئے جائیں۔ انہی رنگوں میں سے ایک رنگ وہ ہے جسے عدم نے فقیری کے عنوان سے اپنی شاعری میں جگہ دی ہے۔

عبدالحمید عدم کی شعری متاع کے مطالعے کے بعد جہاں زندگی و سرمستی کے مضامین سامنے آتے ہیں غریبات کے ساتھ ساتھ جالیات کے گونا گوں موضوعات اور ان کے متنوع اسالیب کا نظارہ ہوتا ہے۔ فاعظ اور زاہد سے پھر مچاڑ ملتی ہے وہاں فقیر سی اور درویشی کا سبھی ایک اچھوتے انداز میں تذکرہ ملتا ہے۔ اس درویشی اور فقیر سی میں وہ روایتی انداز نہیں ہے جو دوسرے شعراء کا طفرائے امتیاز ہے اور زغالب کی طرح فقیری کا بھی بدل کر تماشا خانے اہل کرم دیکھنے کی تہا ہے۔ نہ اقبال کی طرح خودی کے حوالے سے فقیری اعتبار کی گئی

ہیں لیکن بعض اچھے شعروں کو دیکھ کر یہ احساس ہوتا ہے کہ ”استادانہ“ بات پیدا ہونے میں ایک آدھ آنچ کی کسر رہ گئی ہے۔

اس تمام بحث کا خلاصہ یا حاصل یہ ہے کہ تین مخصوص رویے جدید اردو غزل نے متعین کئے ہیں۔ ایک وہ ہے جو تیر کے حوالے سے درونی قرار پاتا ہے۔ دوسرا وہ جو سودا کے حوالے سے خارجی ہے اور تیسرا غالب اور فیض کے حوالے سے فکری اور عقلی۔ انہی رویوں کی نشاندہی کے لئے اوپر تین نمائندہ شاعروں کا ذکر کیا گیا اور ان کے کلام کے کچھ نمونے درج کئے گئے لیکن بات یہاں پر ختم نہیں ہوتی، یہ وہ موضوع ہے جس پر سیر حاصل بحث کی ضرورت ہے اور ایک مستقل مقالہ (کتابی شکل) اس کا متقاضی ہے۔

ہے بلکہ ۔

فیقروں کا جگھٹ گھڑی دو گھڑی
شرابیں تری بادہ خانے ترے

کے انداز میں جو فیکری کا تصور ہے وہ کچھ اور ہی چیز ہے۔ یہاں شراب اور بادہ
بھی بادہ و عدم کی رند مشربی کے، پتھ پتھ کی شراب نہیں ہے، بلکہ جال و شباب کیلئے
استعارہ ہے اور فیکروں کے جگھٹ اسی رعایت کو ملحوظ رکھ کر جال کا نظارہ کرنے
والے طالبان دید کے لئے استعمال ہوا ہے گویا مشاہدہ حق کی گفتگو کے لئے بادہ
ساز کے بغیر بات نہیں ہوتی۔

جہاں فیکروں کو گھیر لیتی ہے ناگہاں گردشِ زمانہ
وہاں سے رستہ ضرور جاتا ہے کوئی سوائے شربِ خانہ
ادھر سے آہی گئے ہو صاحب تو ہوں فیکروں سے بچل کیسا
یہاں بھی امشب قہام کرو دے عینِ دے کا غریب خانہ

یہ غیر معروف غزل ہے، فیکروں سے مراد عشاق اور شراب خانے سے مراد

جال یا رہ ہے۔

کسی دن سے ادھر سے گزر کر تو دیکھو
بڑی رونقیں ہیں فیکروں کے ڈیرے

متاعِ عشق پر ناز ہے۔

کہدو یہ عدم سے کہ خرابات میں کل رات
کچھ لوگ فیکروں کی عداوت کریں گے

دیدار کی شکل میں خاطر تواضع کی توقع۔

دم لے کے ایک لمحہ چلے جائیں گے فیکر
سن کر تمہارے خلق کی تعریف آ گئے
رستے جوگی ہوا کے جھونکے کی طرح آتے اور چلے جاتے ہیں۔

صدائے دو زمانے کی مایوسیوں کو
بسم کی خیرات ہونے لگی

سارے زمانے کے غم محبوب کی لطف و کرم کی ایک نگاہ کے سامنے بیچ ہیں
دیکھتے کا فور ہو جاتے ہیں۔

ادھر ادھر یو نہی گہرا کے دیکھتے کیا ہو
کسی فیکر سے ملت کوئی گناہ نہیں
ہے میکدہ ہی عدم وہ مقام امن جہاں
کوئی فیکر نہیں کوئی بادشاہ نہیں

مندرجہ بالا اشعار عدم کی باطنی شخصیت کی تفہیم کے لئے مینارہ نور کی حیثیت
رکھتے ہیں۔ بے شک فیکروں سے ملنے ملانے میں کوئی قیاحت نہیں لیکن محبوب کے
ہر جاتی پن کا پہلو اس میں نمایاں ہے کہ وہ جن لوگوں میں اٹھتا بیٹھتا ہے معاشرے میں
وہ غیر معتبر ہیں انہیں پر قیاس کر کے عاشق کو سمجھنے میں جو غلطی محبوب کر رہا
ہے اسی کی طرف لطیف سا اشارہ ہے دوسرے یہ کہ فیکر کے لفظ میں اپنی جس حیثیت
کو ابھارا ہے اس میں خوش خلقی اور بے نفسی اور ہوا و ہوس سے بریت موجود ہے
پھر میکدہ ایک ایسا مقام ہے جہاں ہوا و ہوس کی مسابقت نہیں ہے۔ اقتدار اور
مادی استعمال کی یہاں کوئی گنجائش نہیں ہے۔ عدم کی شخصیت کی تفہیم میں ذیل کا
شعر بھی معاون ہوتا ہے۔

گداگری کی طبیعت کو نحو تو ہے لیکن بڑے حجاب سے لب پر سوال آتا ہے

میکدہ حیات میں شراب کا قحط دیکھ کر ہے

میکدہ عدم میں، ہی چل کر پیش گے اب فیر

میکدہ حیات میں قحط شراب ہو گیا

فیر میکدہ عدم کا رخ کرتے ہیں، ظاہر ہے کہ دنیاوی عز و وقار سے محرومی کے باوجود، کم مائیگی اور تہی دستی کے باوصف میکدہ عدم میں شراب، روحانی اور اخلاقی اقدار کی کچھ کی نہیں۔ اس بات کو عدم کے اس شعر میں بھی ملاحظہ کیجئے۔

دل اور اک فیر کا دل اسے پری جمال

قیمت نہ پوچھ مال پہ تھوڑا سا خود کر

کہ فیر کا دل متاعِ گراںمایہ ہے

زندگی ناساز ہے یا ٹھیک ہے

آپ کی مست انگڑیلوں کی بھیک ہے

ہر چہ از دوست میرسد نیکو ست کی غنائی تفسیر ہے اور خوب ہے

کرم کا وقت و فراغت پہ انحصار نہیں

فیر کو ترے وعدے کا اعتبار نہیں

میں جو بات کہی ہے وہ تو واضح ہے مگر ہے

عدم فیر خرابات ہو گیا ہوں میں

کہ اس جن کے علاوہ کوئی بہار نہیں

میں عدم نے جو بات کہی وہ کم و بیش وہی ہے کہ قناعت بھی بہار ہے خزاں

ہے اور قناعت کی دوست خرابات کے سوا کہیں اور نہیں ہے۔ فیروں کے جام

میں کیا نہیں ہے، ملاحظہ ہو

تینم و سلسیل کا مجھ کو نہ دے فریب اک بوندا گئی تھی فیروں کے جام سے

اور پھر —

چند قطروں سے فیروں کی زحمت کیجئے

رہنے دیجئے یہ کسی اور کے کام آئیں گے

میں اپنی اعلیٰ ظرفی کا کس مزے سے ذکر کر دیا ہے، ساتی کی خست بھی ضمناً معرض

ذکر میں آگئی ہے اور پھر اس حسن تحلیل کو بھی ملاحظہ کیجئے

ہم فیرانِ محبت جہاں جائیں گے عدم

خیر مقدم کے لئے شیشہ و جام بائیں گے

اور کس لطف سے یہ دعا گو گدائے عے خانہ صن طلب میں زبان کھوتا ہے

لے خلدندان مینا نہ تہادی خیر ہو

آگئے تھے اس طرف ہوئے بھٹکے ہوئے

اور اس نختان کے شہر یار کے باب میں عدم کی زبان سے سنئے

عدم بھی ایک فحلی ہے اس خستہ کی

جہاں گدا کی صفت شہر یار ہوتے ہیں

اور میکدہ نشین فیروں کی بے نیازی کا یہ حال ہے کہ

عدم سے خلوص سے ملے کہ نشینوں کو

یہ وہ فیر ہیں جو شہر یار ہوتے ہیں

یہاں عدم اور عرفی کے مابین اس فیری کی بے نیازی میں جو مشترک اقدار ہیں وہ

بھی ملحوظ رکھئے

اقبال کرم می گزد ارباب ہم را

ہمت نمودنیشتر ولا و نعم را

بے برگی من داغ بند در دل ساماں
بے مہری من زرد کند روئے درم را

قیمتی قالیں دکھاتے ہیں مجھے تاجرِ عدم
اور مجھے قیمتِ بیزارک پوریا دکھا رہے
گرمِ تاجِ فقری بھی اک دولت ہے
تو پھر عدم بڑا جاگیر دار ہے ساقی
ہر چند کہ ہاتھ پھیلائے میں غار ہے مگر جہاں صورتِ حال یوں ہو کہ
ہاتھ پھیلا کے دیکھ لوں شاید
تیرا آنچل جواب ہو جائے
تو پھر معاملہ ہی دیکھ رہے

تیری تفریح کو نظر نہ لگے
کیوں فیروں کا دل دکھاتا ہے
تو عجب خواہش ہے مگر عدم کا حوصلہ دیکھے اعلیٰ ظرفی تو ملاحظہ کیجئے
ایک انسان بھی دنیا میں ہے جب تک نکلین
میرے مولا مری خاطر نہ پریشاں ہونا
اور قناعت تو ہر حال یہ ہے کہ

بھولی بھری ہے ہر اک چیز سے یونہی میں نے
سوچتا رہتا ہوں کسی چیز کا خواہاں ہونا
ذرا اس طرح دارِ فقر کے انداز واداد کیجئے

جہاں ہم فیروں کے دیرے رہیں گے
وہاں مر جیہیوں کے پھرے رہیں گے

عرفی ہے برگی تو آپ نے ملاحظہ کی ذرا عدم کی ”مسکینی“ بھی دیکھی ہے
صاحبانِ جاہ و ثروت آپ خود تلاش ہیں
آپ اس مسکین کی امداد فرمائیں گے کیا
اور غم انسان کی عدم کی نگاہ میں کیا حیثیت ہے۔ ملاحظہ کیجئے

ہم غریبوں کی غذا تو ہے غم انسانِ عدم
خدا میں اس نے ہمیں بھی اتنا کم کھاؤں گے کیا
اور فیروں کے دروازے جو متاعِ جمع ہے اس نے عدم کو راجہ اندک کی طرح مستثنیٰ
بنا دیا ہے

فیروں کے دوارے پر
عدم قلت ہے کس شے کی
پری و شیں، بہادریں ہیں، صراحی ہے، پیالا ہے۔

طوفان کے دم پر تھیں فیروں کی کشتیاں
طوفان ہی کشتیوں کو چھلاتا چلا گیا
”نا خدا جن کا نہ ہو ان کا خدا ہوتا ہے“ والی بات کو اس طرح ادا کیا ہے اور
خوب کیا ہے

فیقہہ شہر کی جانب گئے تو تھے صوفی
مگر وہ آدمی میرے مذاق کا نکلا
اپنے بطون میں ڈوب کر سراخِ زندگی پاسنے والے زند اور صوفی سب یکساں
کم از کم ہمارے شاعر نے یہی دریافت کیا ہے
جس سمت بھی گیا کوئی ٹھہرا نہ آس پاس
میں تھا عدم کہ ایک گدا کا سوال تھا

جب اس طرح لوگ بچے لگیں اور نظریں چرانے لگیں تو عاشق نامراد ایک "لائنل سوال" بن جاتا ہے کسی فقیر کا سوال، جو کوئی پورا نہیں کر سکتا اچھی تشبیہ ہے کس سلیقے سے باندھی گئی ہے۔

اُمہ کر تری گلی سے کہاں جائیں اب فقیر
تیری گلی کے ساتھ ہے اب جم و جاں کی بات
جو بات عدم نے کہی ہے وہ

"مر کے ہم خاک کوئے یاد ہوئے

سرمہ چشم اعتبار ہوئے"

میں بھی موجود نہیں ہے، عدم کے یہاں ایماثیت ہے اور اسی میں سارا شے کچھ

ہم فیروں سے بھی عدم اکثر

لوگ کرتے ہیں کاروبار کی بات

گویا بواہوسی اس قدر عام ہے کہ کھرے آدمی کی پہچان اور شناخت بھی باقی نہیں رہی۔

جام بھر دے تکلفات نہ کر

ہم فیروں سے ایسی بات نہ کر

کیونکہ یہاں جام جم اور جام سفال تک کا تکلف نہیں، یہ نے غوار تو چکے بھی
پی سکتے ہیں کیونکہ غم پیالہ گر نہیں دیتا نہ دے شراب توفے

جو بھی تیرے فقیر ہوتے ہیں

آدمی بے نظیر ہوتے ہیں

آدمیت سے متصف ہونے کے لئے دل میں بے نیازی کی متاع ضروری ہے

جبھی انسان بے مثل بنتا ہے۔

پھول دامن میں چند رکھ لیجئے

راستے میں فقیر ہوتے ہیں

کیوں کہ ان فیروں کو سوائے چند بولوں کے اور کچھ بھی درکار نہیں۔ صرف چند
پھول، سکے نہیں۔

اس آس پر کہ بیک طے زندگی کی کچھ

تیرے بولوں کو آب بقا کہہ گیا ہوں میں

کیا صحن طلب ہے اور کس مزرے سے اظہار ہوا ہے اور کیسی خوبصورت تشبیہ
ہے۔

دے جام ارغواں تیری آنکھوں کی خیر ہو

اے دختر مفاں تیری آنکھوں کی خیر ہو

بے تحاشا سودا کی یاد دلاتا ہے۔

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سودا

ساعر کو میرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

اور پھر۔

مدت کے بعد آج فیروں کے جام میں

اُتری ہے کہکشاں تری آنکھوں کی خیر ہو

بھی خوب ہے۔

اور وہ جو میرے کہا تھا کہ وہ ہاتھ سو گیا ہے سر ہانے دھرے دھرے رہا ہے

عدم نے کیا خوب اپنے انداز میں کہا ہے اور اس مقام پر یہ بات بھی بخوبی سمجھ میں
آتی ہے کہ عدم کا فیروں کے باب میں کیا تصور ہے۔ ملاحظہ ہو:

بیک مذہب ہی فیتروں کا
ہاتھ اُٹھتے نہیں دعا کے لئے
اے فیران کوچہ جانان
یہ فیری تو شہر یادی ہے
کیا استغنیٰ ہے اور متاع فیری میں کیسی بے نیازی ہے۔ ذرا یہ بھی ملاحظہ کیجئے۔
گو ہم بھی ہیں فیر خرابات اے عدم
لیکن یہ فرق ہے کہ طبیعت غیور ہے
اور یہ بھی کہ

دیر سے بیٹھا ہے رستے میں فیر
کچھ نہ کچھ خیرات کرتے جانے
لیکن یہ دُجی اور اچینان بھی ہے کہ

ہم فیتروں کی بادہ نوشی کا
ساز و سامان ہو رہی جاتا ہے

غالباً اسی کو عرف عام میں توکل اور محتاحت کی دولت کہتے ہیں۔

عدم کے تینوں مجموعہ ہائے کلام (خرابات، قول و قرار اور چارہ درد) سے مختصر
انہی اشعار کا انتخاب ہو سکا جو فیری اور درویشی کے مضامین سے مملو ہیں۔ ان میں عدم
کا ایک خاص نقطہ نگاہ سامنے آتا ہے ان میں شرافت نفس کے ساتھ ساتھ استغنیٰ اور
بے نیازی بھی ہے، خود داری، محبت اور بے باکی بھی، رندی کی سرمستی بھی اور ہوشمندی
کا احساس اور ادماک بھی، عدم، جوش سرمستی سے احساس میں ڈوبا ہوا شامل
ہے لیکن یہ بھی درست ہے کہ عدم آج سے بیس پچیس سال قبل اپنا عہد ختم کر چکا تھا
گو اس کی جہانی موت اب واقع ہوئی ہے مگر ادب اردو کی شاعرانہ روایات

کے لحاظ سے وہ اپنے عہد کا ایک اہم اور وقیع مورث تھا جس نے بہت سے قافلوں کی
رہنمائی کی تھی تاہم یہ بھی یاد ہے کہ عدم کے کلام میں کہیں کہیں آفاقی موضوعات میں
زندہ رہنے والے شعری تجربے بھی موجود ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ عدم کی شاعری میں مذکورہ موضوعات کے حوالے سے کیا
اہمیت قائم ہوتی ہے اور خود عدم رندی اور سرمستی کے حوالے سے درویشی اور قنعدی
کے موضوعات کو لے کر جو چلتے ہیں تو اردو شعروادب میں ان تجربوں سے کیا کوئی
واقعی اضافہ ہوتا ہے اور یہ کیا اردو شعروادب پر یہ تجربہ کس حد تک اپنے دیر پا اثرات
مرتب کرتا ہے غالباً اس بات کو مستقبل کا مورخ طے کرے گا۔ تاہم آپ اس کے
بارے میں ابھی کوئی فیصلہ کن بات نہیں کہہ سکتے۔

جوشِ شعلہ و شبنم

جوشِ شعلہ آبادی کو میں نے ایک فاصلے سے دیکھا ہے، وہ فاصلہ حفظ مراتب کا بھی ہے اور بُعد زمانی و مکانی بھی، زمانی و مکانی عمروں کے تفاوت اور لکھنؤ اور طبع آباد کے مابین فاصلوں کے سبب چند ہندلی دھندلی سی یادیں ہیں، لکھنؤ یونیورسٹی کے ایک کل ہند مشاعرے میں، حکیم صاحب عالم کے معدن الادویہ کے بالا خانے پر حضرت آثر لکھنوی کے دولت کدے پر اور لکھنؤ کے امپریل ہوٹل میں، ان میں سے ایک بھی ملاقات ایسی نہیں کہ اسے یادگار کہہ سکوں کیونکہ سچی بات یہ ہے کہ جوش صاحب نے نہ تو مجھے منہ لگایا اور نہ مجھے کوئی اہمیت دی۔ وہ منہ کیوں لگاتے اور اہمیت کیوں دیتے۔ مشاعرے کی بات کیجئے تو ہزاروں سامعین کے ہجوم میں ایک چودہ برس کے واہ واہ کے ڈونگرے برساتے مٹھی سے لڑکے کو کوئی درخود اعتنا کیوں سمجھتا، حکیم صاحب عالم (وہی حکیم صاحب عالم جن کی نسبت جوش نے کہا تھا کہ جوش میرا صاحب عالم ہے جان لکھنؤ) کے معدن الادویہ کے بالا خانے کی بات کیجئے تو وہاں تک ہمدردی رسائی کہاں تھی پڑوس کے دیوار بہ دیوار مکان سے جوش کا دیدار ہوتا تھا اور شعری نشستوں میں میز مجلس یعنی جوش کو باتیں کرتے اور شعر سناتے دیکھ لیتے تھے۔ پھر میری ایک درخواست پر جوش کے استاد زادے جعفر میاں (حضرت عزت لکھنوی کے صاحب زادے) نے لکھنؤ کے امپریل ہوٹل میں جوش کو اپنے احباب کے درمیان

بیٹھے ہوئے دکھایا اور ملایا تھا، مگر یہ وہ وقت تھا کہ سورج غروب ہوا چاہتا تھا اور جوش طلوع ہونے کے لئے بے چین تھے۔ چنانچہ ہمیں اس بزم سے اُٹھا دیا گیا اور ایک بار حضرت آثر لکھنوی کے پاس میں حاضر تھا کہ جوش صاحب آئے کچھ دیر بیٹھے اور چند باسیاں سنا کر چلے گئے، اللہ اللہ خیر صلا۔ اس سے زیادہ میری آن سے کوئی ملاقات نہ ہونا تھی نہ ہوئی، نہ کراچی میں نہ اسلام آباد میں ایسا نہیں ہے کہ میرا شوقِ ملاقات سرد پڑ گیا تھا بلکہ یوں ہے کہ میں اپنے وطن کے چند کم سواد تنگ دل اور تنگ نظر افراد کے روئے پران سے اپنی جگہ اس قدر شرمسار تھا کہ مجھے ان سے نگاہ چار کرنے کا یارا نہ تھا، میں نے جوش کا طنطنہ، ہانکپن، نہیب اور دہرہ دیکھا تھا، اب میں ایک شکست خوردہ، ریزہ ریزہ، پارہ پارہ اور تباہ شدہ پورٹھے شخص کو دیکھنے کے لئے خود کو آمادہ نہ کر سکا تو شاید میں زیادہ خطا وار بھی نہیں۔

میں سمجھتا ہوں کہ وہ انا پرست، خود بین، خود پسند اور نرگسی شخص تھے جسے اپنی خانہ دانی و جاہست کا ہر لمحے احساس رہتا تھا انہیں اپنی جاگیر داری قبول پر ناز تھا، انہیں اپنے آفریدی پٹھان ہونے کا شدت سے احساس تھا اور وہ چاہتے تھے کہ دوسروں کو بھی اس کا احساس ہے اور پاس بھی انہوں نے اپنے اسٹاٹو معاشقوں کا محض یاد دل کی ہرات ہی میں نہیں ذکر کیا ہے۔ روح ادب میں بھی ایسے چند اشعارے کئے ہیں یعنی نجی گفتگو میں بھی وہ بے تکلفی سے اس کا اظہار کر دیا کرتے تھے بلکہ شاید میں نے غلط کہا، دراصل ان کی نجی زندگی تھی ہی نہیں وہ تو ایک کھلی ہوئی کتاب تھے ان کا ظاہر و باطن تھا ہی نہیں، سب کچھ ظاہر تھا، انہیں کچھ چھپانا آیا ہی نہیں وہ شدت سے چاہے گئے اور ان کی یہی آرزو رہی کہ وہ شدت سے چاہیں جائیں، حمید آباد پہنچے تو وہ کڑیل جوان تھے گوپیوں کے بھر مٹ میں کرشن کہنیا بن گئے انہوں نے لکھا ہے کہ:-

”مہری زندگی کے چار بنیادی میلانات ہیں
شعر گوئی، عشق بازی، علم طلبی اور انسانی دوستی“

شعر گوئی تو وہ نوبرس کے سن سے کر رہے تھے: یار سے جوان ہوئے تو عشق بازی سے رجوع ہوئے، علم میں گاہ گاہ سرگرداں بھی نظر آتے ہیں اور انسان دوستی تو ان کا اور حنا بھونا بنی رہی، غور کیجئے تو یحییٰ آباد لکھنؤ، سیٹا پور، اگرہ، حیدر آباد بمبئی، پونا، دہلی، کراچی اور آخر میں اسلام آباد تک۔ روح ادب جنون و حکمت، شعلہ و شبنم، مکرو نشا طعوش و فرش ہیئت و سیوسموم و صبا اور حرف آفرینک یا دہول کی برات کے کتنے ہی جلسے جمے اور دردم برہم ہو گئے کتنی بزمیں آماستہ ہوئیں ادما بڑ گئیں مگر جوش کے محول میں فرق نہ آیا۔

لے شخص اگر جوش کو توڑ سونڈنا چاہے وہ پچھلے پیر حلقہ عرفان میں لے گا اور صبح کو وہ ناظر نظم راہ قدرت طرف چن و صمن بیا باں میں لے گا اور دن کو وہ سرگشتہ اسراء و معانی شہر ہنر و کوئے ادبیاں میں لے گا اور تمام کو وہ مرد خدا، زندہ خوش اوقات رحمت کردہ بادہ فروشاں میں لے گا اور رات کو وہ خلوتی کا کل و نزار بزم طرب و کوچہ خواباں میں لے گا اور ہو گا کوئی جبر تو وہ بندہ مجبور مردے کی طرح کلبہ اہزاں میں لے گا اپنی عشق بازی کا ذکر انہوں نے چٹا رے لے لے کر بیان ہے انہیں کی زبان سے تبھر سینیے۔

”بوش آتے ہی اچھی صورتیں میری نگاہوں کو اپنی طرف کھینچنے لگی تھیں ماہ رٹوں کی ناشکری اور سلونیوں کی نمک حرامی ہوگی اگر میں اس بات کا اوصاف نہ کروں کہ ان کے عشق کے بغیر میں آدمی نہیں بن سکتا تھا۔ میرا مہکام اور بانٹھو جس جاتی شاعری کی کجکلا ہی انہی متوالیوں اور

دھماکوں کی جھول کا تصدیق ہے اگر ان کی نظروں کے بان میرے دل کو چھلنی کر کے گداختگی نہ پیدا کر دیتے تو خدا کی قسم مرتے دم تک میں گنگوہ ٹرلینا کا مولوی عبدالصمد ہی بنا رہتا“

لطف یہ ہے کہ اپنے پاپان عمر میں جوش نے ان باتوں کا ذکر کیا ہے گویا یہ ان کا نقطہ نظر ہے اور ان کی شخصیت کا نقشہ راسخ ہے۔

حقیقت یہ ہے کہ جوش کی شخصیت بڑی پیچیدہ اور بعض اوقات مجبوراً خداوند نظر آتی ہے وہ اپنی ذات اور شخصیت کو کائنات کا مرکزی نقطہ بھی فرض کئے ہوئے ہیں اور کائنات کے اسرار کی کھوج میں بھی لگے ہوئے ہیں وہ روح عصر سے قطع نظر بھی نہیں کرتے اور معاشرہ کے دکھوں غموں اور مصیبتوں پر کڑھتے بھی رہتے ہیں۔

وہ کائنات کی تفہیم کے لئے تفکر و تعقل کو ناگزیر بھی سمجھتے ہیں اور بقدر آگاہی اسباب و علل کی تحلیل سے بھی شغف رکھتے ہیں اور جذبات کے تہوج میں پھیرے کھاتے ہوئی زندگی کی کشتی پر کسی بچے کی طرح طول نظر آتے ہیں۔

کہنے کو تو ایک بات کہتا ہوں میں پر فلسفہ حیات کہتا ہوں میں جب میری زبان سے ”میں“ نکلتا ہے نیم اس پر دے میں کائنات کہتا ہوں میں اور پھر بریک جنبش قلم:

بھٹکتا ہوں کبھی ریگ روال کی جانب اُڑتا ہوں کبھی کہکشاں کی جانب
مجھ میں دو دل ہیں ایک مائل بہ زمیں اور ایک کا رخ ہے آسمان کی جانب

بلکہ اس سے بھی زیادہ واضح صورت ملاحظہ ہو:

اے محران کہنہ و اے دوستانِ نو اک وضع پر نہیں ہے مرے دلولوں کی رو
کہنے کا نور ہوں تو کبھی بکمرے کی فلو گرتی ہے گاہ برف نکلتی ہے گاہ نو

دربیا ہوں اک مقام پر رہتا نہیں کبھی
اک خط مستقیم پہ بہتا نہیں کبھی

وہ زمرہ ہوں جس کی نہیں کوئی خاص لے وہ نالہ ہوں کہ ہوں نہیں سکتا خود قن نے
 نجد میں نہاں ہے دھڑکی ہر گم و سرشت زہر و زلال و زمزم و آب و قند و
 شاعر کا دل فقیر بنے اور کیکر کا
 سنگم ہوں رود ہائے حدید و حریر کا

یہ جو جوش نے چلتے چلتے یادوں کی برات لکھ دی، یوں تو اس کی کئی حیثیتیں ہیں
 لیکن اس کتاب نے ان کے اٹھارہ مسامحتوں کا خوب ڈھنڈو دیا پچھلے تاہم آج
 سے بیستین چالیس سال قبل جوش نے استاد سید احتشام حسین مرحوم کے نام ایک
 خط میں یہ بات پہلے ہی لکھ دی تھی اور اس کا ذکر بھی ہو چکا تھا، ملاحظہ ہو :
 ”میری بیشتر عاشقانہ نظموں میں اس چیز کی (لوگ کہتے ہیں) کمی ہے جسے
 آہ و فغاں اور سوز و گداز کہا جاتا ہے اگر ایسا ہے تو اس کی ذمہ داری ہے میرے
 عشق ہائے کامراں پر میرے اٹھارہ بڑے بڑے عشقوں میں سے سترہ عشق ایسے
 رہے ہیں کہ جن کا محبوب کی طرف سے بھرپور جواب دیا گیا ہے واضح رہے کہ عاشق
 کامیاب، تسوے نہیں ہر یا کر تا اور جس کا یہ دعویٰ رہا ہے کہ ہے

آہنا کہ آہوان حرم را کنند صید در آرزوئے ناوک صیدا فگن من اند
 اس کی جوتی کو کیا غرض پڑی ہے کہ وہ ناکامی کے آنسو بہائے۔ میں ناکامی
 کے آنسو لکھ رہا ہوں، ورنہ اشک و عشق کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔“

بطور تہنید میری یہ تمام دراز نفس اس بات کی مقتضی ہے کہ اپنے معروضات
 میں بطور اختصار جائزہ پیش کر سکوں کہ جوش نے جس جاگیر دارانہ نظام کے ماحول
 میں آنکھ کھولی اس کی ثقافت ادب کی مسلم اشرافیت اور ہندو مابعد الطبیعیات کے
 اشتراک سے ظہور میں آئی تھی اس ماحول میں جوش کے خاندان کی فارغ البالی اور
 آسودہ حال کی سیر چشمی بھی ہے اور آفریدی پٹانوں کے روایتی باکپین اور نسلی

تفاخر کا تجلّی بھی، اس ماحول میں شعریت ہے صحت مند ادبی اقدار بھی اور ادب
 کی تعمیری ہوئی تہذیب کی نفاست بھی، جوش شروع ہی سے فکر سخن کر رہے گئے اور
 شعر موزوں کرنے، مزاج میں نظم گوئی اور مذاق میں سخن کے لئے جولانی میں موجود
 تھے لیکن جو وقت انہیں فلسفے کی تعلیم حاصل کرنے میں گزارنا چاہیے تھا کہ ان کی فکر میں گیرائی اور
 ان کے نظام تفکر میں اور زیادہ گیرائی پیدا ہو وہ شوقِ بتائی کی تندہ ہو گیا وہ جب کہ تعلیم و تعلیم تر فلسفہ
 فکر میں خود کو کوئی راہ نہ نکال سکا اور کسی مخصوص مکمل فکر کا موجد نہ سکا، غالب کی
 فکر کا شاعر تھا اور اس نے اکثر غالب کے فکری احاطے میں قدم رکھا ہے لیکن غالب کے
 حکیمانہ اور فلسفیانہ نظام تخیل کو چھوٹا ہوا گزند جاتا ہے، جوش میں بے پناہ جزاۃ الہیہ
 ہے اور اس کے ترسیل خیال میں بے حد بینا کا نہ جسامت ہے جو اسے حق گوئی اور صداقت
 کے راستے پر چلاتی ہے مگر فکر کے سمندر نے اور عقل کے بحر میں فوجی کے نتیجے میں اکثر ذہن
 شاہوار اس شاعر کے ہاتھ میں آتے آتے رہ جاتا ہے اس کی وجہ یہی ہے کہ اس کی شخصیت
 بٹی ہوئی ہے اور خانوں میں تقسیم ہے اسے جوش کا عجز نہ سمجھا جائے کیونکہ الفاظ کے محال استعمال
 کا جس قدر صحیح ادراک اسے حاصل ہے، نظیر، انیس اور اقبال کے بعد اس سے زیادہ اور
 کسی کو نہیں ہوا۔

شخصیت کا بنا ہوا ہونا۔ نفسیاتی مسئلہ ہے اسی ذیل میں ملاحظہ ہو۔

عزیزت تعبیت دیو اژدر شیطان

درویش اقطاب امام مرسل یزداں

گیتی گردوں بہشت دوزخ ابراف

یہ سب ہیں میرے دل میں غروشاں و تپاں

اور جب کبھی جوش کو تھوڑی سی بھی یکسوئی نصیب ہوتی ہے تو وہ فطرت کے مشابہ

اور مطالعے سے کیسی کیسی باتیں پیدا کر لیتے ہیں :

خچے تری زندگی پہ دل ہٹا ہے تو ایک تبسم کے لئے کھتا ہے
خچے نے چنگ کر یہ کہا اے بابا یہ ایک تبسم بھی کسے ملتا ہے
یا ہمارا شاعر کبھی اتنا سے رجوع کرتا ہے تو:

کل مات گئے عین طرب کے ہنگام
پر تو یہ بڑا پست سے کس کا سر جام
نم کون ہو، جبرئیل، کیوں آئے ہو
سرکار فلک کے نام کوئی پیغام

کہنے کو یا دون کی برات کچھ بھی سہی مگر سچ پوچھئے تو دوسرا اور دوستو کی کے اصرار
کے پائے کا پچ بولنے کے لئے کم از کم ہمارے منافقانہ معاشرے میں بہت بڑے دل
جگرنے کا کام ہے اور کچھ نہ سہی تو کم از کم جوش کے قامت کا پچ بولنے والا کوئی پیدا
ہو اور سنت منصور کی پیروی کی ہمت کرے۔
چلتے چلتے جوش کی زبان سے ان کے عقائد و نظریات کے ضمن میں یہ بات اور
سن لیجئے۔

دوسرا یہ داری کا نظام ایک زبردست تن و توش کی چونک کی مانند
عامۃ الناس کی گردن میں منہ گاڑے بڑے مڑے لے کر ان کا خون
چوس رہا ہے۔ اس منحوس نظام نے آنکھوں سے مروت، لہجے سے نرمی، خیالات
سے ہمدردی اور دلوں سے دھڑکنیں پھین لی ہیں اور ہوس کاروں کو
عشوس چٹانوں میں تبدیل کر کے رکھ دیا ہے یقین فرمائیے کہ جب تک
آدمی حجاج، ہلاکو، چنگیز، نادر، نیرو، ابن زیاد اور یزید کے ہاتھ پر
بیعت نہیں کریتا سرمایہ دار نہیں بن سکتا۔

آئین اور خدیجہ مستور

خدیجہ مستور ایک روایتی افسانہ نگار تھیں صنف افسانہ کو فنی لحاظ سے نہ صرف بخوبی
سمجھتی بلکہ افسانے کے آداب کو سختی سے برتنا بھی جانتی تھیں یعنی کسی واقعے
کی واقعیت کو افسانہ بنانے کا ہنر، جو فنی زمانہ عفا ہوتا جاتا ہے، خدیجہ مستور کو خوب
آتا تھا۔ انتظار حسین اور ان کے ہم خیال مبصرین، ترقی پسند دور کے افسانے کو حقیقت نگار
قرار دیتے ہیں اور حقیقت نگاری کے مفہوم کی تھیں اس طرح کرتے ہیں کہ گویا یہ افسانہ
ہی نہ تھا، حتیٰ کہ ترقی پسند افسانے کے باوا آدم پر ہر چند، ہی کے وجود سے منکر ہیں۔ یہ
ایک سنگین ادبی بدعت ہے اور فکر کی یہ اینٹ چونکہ کج رکھی گئی ہے۔ لہذا پوری عمارت
میں کجی موجود ہے تاہم یہاں اس بحث کو کلیتہً چھوڑنا منظور نہیں جزوی طور پر صرف یہ
عرض کرنا ہے کہ خدیجہ مستور نے ہیئت کے لحاظ سے جن روایتی افسانے کے ڈھانچے کو قبول
کیا اسے ترقی پسند مدبرہ فکر نے استوار کیا تھا اور اس میں مقصدیت کا بہر حال ایک مقام
تھا۔ مقصدیت بجائے خود بُری شے نہیں ہے اس کے استعمال میں افراط و تفریط سے
بچ پیدا ہو جاتا ہے اور ظاہر ہے کہ مقصدیت کا افراط پسندانہ استعمال اعلیٰ درجے کے افسانہ
نگاروں نے نہیں کیا۔ خدیجہ عطاء و مسلمانہ کے لحاظ سے بھی ترقی پسند تھیں اور معاشرے
میں صحت مند قدروں کی ترویج و اشاعت کی خواہاں تھیں، یعنی فرمودہ اذکار رفتہ اور
بہار نظریات جو انسان کی انفرادی اور اجتماعی زندگی کی ترقی میں موانع پیدا کرتے ہیں اور

معاشرتی ترقی کی رفتار میں رکاوٹ ڈالتے ہیں، خدیجہ مستور کا ہدف بنے، یہ وہی بنگلہ تھی جو سرسید اور ان کے رفقاء کو اپنے زمانے میں لڑنا پڑی تھی اور جس کا سامنا علامہ اقبال کو بھی اپنے زمانے میں کرنا پڑا تھا۔

آئین نو سے ڈرنا طرز کہن یہ آڑنا
منزل بھی گھٹن ہے قوموں کی زندگی میں

عرض کرنے کا مقصد یہ ہے کہ خدیجہ کی بصیرت اور آگہی نے جو فکری حصار قائم کیا تھا اس میں فلسفیانہ تدبیر بھی تھا تاریخی اور عمرانی شعور بھی اور حالات و واقعات کا حکیمانہ تجزیہ بھی من حیث المجموع ان کا ذہنی افق کافی وسیع تھا اور اس کے احاطے میں اعلیٰ انسانی اقدار موجود تھیں۔ احترام آدمیت انہی اقدار کے تحفظ سے قائم ہوتا ہے۔

اس تمہید کے بیان کرنے کا مقصد یہ ہے کہ ناول صرف وہی شخص لکھ سکتا ہے جس کا ذہنی افق پھیلا ہوا ہو، فکر اور نظریہ کی تنگنائی نے اسے کنویں کا مینڈک نہ بنایا ہو اور اس کے دل کی گہرائیوں میں دنیا سے انسانیت کے لئے ہمدردی کا سمندر ٹھاٹھیں مار رہا ہو۔ ورنہ غور کیجئے روزانہ بلا مبالغہ سینکڑوں کے حساب سے ناول نمودار ہوتے ہیں اور اسی حساب سے غائب ہو کر ردی کے جھاوٹک جاتے ہیں چنانچہ قیام پاکستان سے اب تک اگر شخص ادبی ناولوں کا شمار کیا جائے تو وہ کسی طرح پندرہ اور بیس سے زیادہ نہ ہوں گے۔ لیکن اطمینان کی بات یہ ہے کہ ان پندرہ بیس ناولوں میں آنگن بھی موجود ہے۔

آنگن کو روایتی ناول کے ضمن میں رکھیے اور اولاً پلاٹ کے حساب سے سمجھئے کہ یوپی کے ایک متوسط مسلم خاندان میں جدوجہد آزادی کے پس منظر میں ابا کی انگریز دشمنی کے سائے میں عالیہ نے آنکھ کھولی جو اس ناول کا مرکزی کردار ہے۔ اماں ایک روایت پرست انگریز دوست خاتون ہیں کیونکہ جاگیرداروں میں انگریز دوستی کے ثمرات و برکات کا ہمیشہ چرچا رہا۔ علاوہ ان کے ایک بھائی نے تعلیم کے حصول کے ساتھ ساتھ انگریزوں

سے فیوض و برکات کا حصول بھی جاری رکھا تاہم شادی بھی کسی انگریز خاتون سے کر ڈالی اور اس کے صدمے میں سولی سروس بھی حاصل کی۔ صفدر بھائی اگرچہ عالیہ کے چوڑی نانا بھائی ہیں۔ لیکن چونکہ صفدر کی ماں نے روایتی جاگیرداروں سے بغاوت کر کے ایک عام کاشت کار سے شادی کر لی تھی اور تمام اہل خاندان نے اس شادی کا بائیکاٹ کیا تھا لہذا صفدر بھائی کا اس خاندان میں سوشل اسٹیٹس د

ہصفدر کے برابر نہ گیا تھا، بالخصوص اماں کی نظر میں تو وہ دو کوڑی کے انسان تھے، لیکن عالیہ کی بڑی بہن اور صفدر بھائی ایک دوسرے سے شدید محبت کرتے تھے، صفدر بھائی کے اس خاندان میں ٹھہر جانے کا سب سے بڑا سبب ابا تھے جو انتہائی وسیع النظر، وسیع القلب اور روشن خیال انسان تھے۔ صفدر بھائی پھر بھی اماں کے دم و کرم پر گھر میں پرے رہ گئے تھے اور انہیں اکثر اوقات تمام افراد خاندان کا پس خوردہ کھانا دیا جاتا تھا، مگر محبت کی خاطر وہ شخص طوعاً و کرہاً یہ سب کچھ برداشت کرتا رہا اسے کٹے کٹے کوٹنے دیے جاتے عالیہ اور اس کی بہن سننے اور نہ دیکھتے رہتے صفدر بھائی اکثر تلکلاتے مگر سب کچھ برداشت کر لیتے اور پی جاتے، صفدر بھائی کو علی گڑھ یونیورسٹی جانے کا جیسے ہی موقع ملا، انہوں نے اس گھر سے برائے نام رشتہ بھی توڑ لیا، حتیٰ کہ ابا کی بیٹی ہوئی رقم تک لوٹا دی اسی اثنا میں چچا کے بیٹے جیل کا رشتہ عالیہ کی بہن کے ساتھ آگیا جسے اماں نے فوراً منظور کر لیا تا کہ صفدر بھائی سے اس کی شادی نہ ہو سکے مگر محبت کی ماری اس لڑکی نے عین مانجھے (مایوں) کے دوران نہہر کھا کر خود کشی کر لی کہ اس گھٹن کے ماحول میں فرار کا یہی ایک راستہ باقی تھا۔ اس موت کا ایک اثر تو عالیہ پر ظاہر ہوا ابا کی محبت کو دھچکا پہنچا لیکن اماں کی آنکھیں پھر بھی نہ کھلیں اسی اثنا میں ابا کی انگریز دشمنی رنگ لائی اس انگریز دشمنی کو ”دشمن“ یا بعض بلہتی سمجھنا غلط ہے کیونکہ انگریز نے برصغیر کے عوام کو عموماً اور مسلمانوں کو خصوصاً اپنی نفرت اور احتیصال کا نشانہ بنایا تھا، علاوہ ان کے سول سروس کے انگریز افسروں کے دماغوں میں یہ مناس سہا یا ہوا تھا کہ مقامی لوگ ان کے غلام اور ان کی کالونی ہیں بالخصوص

مسلمانوں کے برصغیر میں ہزار سالہ تمدن اور تہذیب کے نشانات سے صرف نظر کرنے والے انگریز حقیقتاً کوتاہ اندیش بھی تھے اور جنگ نظر بھی ایسے ہی ایک انگریز افسر کی بدتمیزی کے رد عمل میں "آبا" جو کچھ کر گزرے وہ محض وقتی آباں نہ تھا، اس کے پیچھے دوزبردست تحریکیں بھی تھیں۔ کانگریس کی تحریک میں ایک طبقہ انگریز سے سخت متنفر تھا اور تشدد کے جواب میں تشدد کا قائل تھا۔ مسلم لیگ میں جو شیخیلے لوگ موجود تھے علاوہ انہیں، مہراجہ الدولہ ٹیپو، بخت خاں، بہادر شاہ ظفر، حضرت محل، لکشی بائی وغیرہ کو جنگ آزادی کا سرخیل سمجھنے والے مفکرات، ہرسن اور ڈاکٹر کو ایک ہی قبیل کے باشندے سمجھتے تھے، برصغیر میں تو قدم قدم پر انگریز سے شرمندگی کے نتیجے میں خون خرابہ ہوا تھا اور جگہ جگہ پر شہیدوں کا لہو بہا تھا، آبا اس قبیل کے ایک جو شیخیلے مسلمان تھے جو قومی حیثیت کے نام پر کسی بھی طاقت سے ٹکرا سکتے تھے چنانچہ اس تصادم کے نتیجے میں جیل چلے گئے اور اب اس مختصر سے کہنے کی کفالت اور نگرانی کا مسئلہ پیدا ہوا تو چچا جان، جو خود بھی کانگریس کے ایک اہم رکن تھے، عالیاداس کی اتنی کو اپنے گھر لے آئے۔

ناول کی کہانی میں اسی مقام پر موڑ آتا ہے اور اچانک جیل بھی، دادی جان، بوانصیب، چچی جان، چچا جان اور اسرار میاں داخل ہوتے ہیں ان میں سے ہر کردار بھائے خود اہم ہے لیکن واقعاتی لحاظ سے بھی چند امور غور طلب ہیں، مثلاً جیل کا عالیہ میں دلچسپی لینا چھی کا شدید رد عمل دادی جان کی بیماری، بوانصیبین کا مشین کی طرح ہمہ وقت کاموں میں جُٹے رہنا چچا جان کی برائے نام آمدنی اور معمولی دکانداری کے ساتھ کانگریس کے لئے قربانی اور تیار جیل کا باپ سے سیاسی اختلاف فوج میں بھرتی اور استعفیٰ، چھی کی لاابالی زندگی کے باوجود بچوں کے مسلم لیگ کے جلوس نکلوٹا اور کانگریسی چچا سے علی الاطلاق جنگ اور قائد اعظم زندہ باد، بن کے رہے گا پاکستان بٹ کے رہے گا ہندوستان کے نعرے گویا کانگریس کے قلب میں بیٹھ کر اس کی مخالفت کرنا ایک بڑا کارنامہ تھا جو چوں کہ نواز کفر پر خیر دلچ...

کا مترادف بنا، اسی اثنا میں دادی جان سے آبا کی تیل کا حال چھپانا، دادی کی بیماری میں اشتداد اور انتقال جیل کا گہرہ مسلم لیگ کی سیاست میں حصہ لینا گہرہ اپنے باپ سے اختلافات کی صورت میں گھر کے آگن کو مناظرے باری کا اکھاڑہ بنانا، ماں کا کرہٹنا اور سخت سست کہنا چھی کا جیل کے عشق میں ناکامی کے رد عمل کے طور پر کسی معمولی معاشرے میں برائے نام دلچسپی رکھنا (یہ ایک نفسیاتی مسئلہ ہے جس پر ضمناً آگے چل کر بحث ہوگی) آبا کا انتقال اور جیل سے میت کا لایا جانا۔ چھی کی شادی اور بچی کی پیدائش کے بعد ایک آدھ روز کے لئے میکے آنا۔ پھر قیام پاکستان کے بعد سب کی مخالفت کے باوجود عالیہ اور اماں کی ہجرت کا واقعہ، نواز ایدہ مملکت کے ابتدائی ایام ادھر چچا جان کا قتل اور گھر کا اجڑنا، چھی کے شوہر کا انتقال اور جیل کے ساتھ اس کی شادی، اسرار میاں کو گھر سے نکالنا وغیرہ کے ساتھ ساتھ ایک روز اچانک صفدر بھائی کا لاہور میں ظاہر ہونا اور عالیہ میں اس کی بہن کا عکس دیکھ کر اس سے شادی کی درخواست کہنا عالیہ کا تیار ہونا اور یہ سن کر کہ صفدر بھائی اب وہ صفدر بھائی نہیں رہے چوائے آئینہ بیل کے لئے تن تنہا ہر ایک سے ٹکر لینے کا حوصلہ رکھتے تھے اور ہر طاقت سے ٹکرا جاتے تھے۔ بلکہ یہ ایک شکست خوردہ مفاہمت پسند مقام و مت کی تاب و توانائی سے محروم اماں کے سامنے ہتھیار ڈال کر ان سے سمجھوتے کر کے دولت اور عیش و آرام کے سائے میں زندگی گزارنے کا عزم رکھنے والے مختلف صفدر بھائی ہیں عالیہ فوراً اپنے اقرار کو انکار میں بدل دیتی ہے۔

یہی اس ناول کا واقعاتی اور کرداری سطح پر خاتمہ ہے اب ہمارے اور آپ کے سوچنے کی چند باتیں سامنے آتی ہیں اولیٰ یہ کہ کیا اس ناول میں کوئی بڑا فلسفہ پیش کیا گیا ہے عالمی سطح پر یعنی آفاقی لحاظ سے معروف ناولوں میں بعض بڑے بڑے نظریات پیش کئے گئے ہیں کیا اس ناول میں بھی کوئی ایسا نظریہ پیش ہوا ہے، دونوں سوالوں کا جواب نفی میں ہے نہ اس ناول میں کوئی بڑا فلسفہ پیش ہوا ہے اور نہ نظریہ، ہاں اس کے کرداروں

میں باہر کے نظریاتی اختلافات ضرور ہیں، مثلاً بڑے چچا اور چیل (یعنی باپ بیٹے) کے مابین کا گریس اور مسلم لیگ کے نظریات بنے ہوئے ہیں۔ چھی بھی مسلم لیگ ہے۔ لیکن قدر سے جنابانی اور طفلانہ سطح پر، یا بطور رد عمل کے اس کی نفسیاتی جہت نمایاں ہوتی ہے حتیٰ کہ وہ تقریباً ایک عرضی معاشرہ تک کر ڈالتی ہے، وجہ ظاہر ہے کہ وہ کسی کے سامنے اپنی شکست قبول کرنے کو تیار نہیں ہے، اصل میں چھی اپنے ماں باپ کی محبت سے محرومی، پھر اپنے محبوب (جیل) کی محبت سے محرومی کے نتیجے میں ایک بیوی بھالی بھجھلائی ہوئی کم عقل ان پڑھ جذباتی دیہاتی لڑکی ہے، عالیہ میں بردباری، تحمل، برداشت اور بالغ نظری ہے وہ مسلم لیگ سے لگاؤ رکھتی ہے لیکن بڑے چچا سے محبت میں کمی نہیں آتی وہ مسلم لیگ سے لگاؤ کے باوصف جیل اور چھی سے بہت سی باتوں پر نہ صرف متفق نہیں ہے بلکہ اختلاف بھی رکھتی ہے، یہی اس کی انفرادیت ہے۔ چھی کے کردار کی بلندی یہ ہے کہ جو لوگ اس سے پیار کریں تو ان کے لئے جان بھی حاضر ہے لیکن اگر اس سے محض ہمدردی رکھتے ہیں یا بیسک کے طور پر ہمدردی کے چند سکے اس کی طرف اٹھا لیا جاتے ہوں تو وہ مطلقاً اس سے بیسک کو قبول کرنے پر آمادہ نہیں خواہ یہ بیسک اسے اپنے محبوب جیل سے ملے یا عالیہ سے حتیٰ کہ اس کی پڑھی لکھی مغرور چھوٹی اس کی خدمت گزاری کا استحصال کرتی ہے پہلے پہل وہ اس نکتے کو سمجھ کر بھی نظر انداز کر دیتی ہے کیونکہ وہ پڑھنا چاہتی ہے صرف اس لئے کہ پڑھ لکھ کر عالیہ کے مقابل ہو جائے تاکہ اپنے محبوب کی توجہ حاصل کر سکے لیکن جب وہ چھوٹی کی نیت کو بھانپ لیتی ہے تو ان سے علیحدہ ہو جاتی ہے اصل میں چھوٹی کو اپنے پیڈسل کی بلندی کا احساس تو ہے مگر وہ مغرور ہے وہ ہر ایک کو اپنے سے کم تر سمجھتی ہے اس میں قربانی اور تیاگ کا جذبہ نہیں وہ کم آئیز ہے اس لئے کہ وہ مغرور ہے اور ہر ایک کو خود سے بہت جھڑکتی ہے کیونکہ وہ ایم اے انگریزی پاس ہے اور اس کے ذہن کے پل نے مغرب سے ناظر جوڑ رکھا ہے لیکن جس سرزمین یہ اس کے پاؤں تلے ہوئے ہیں انہیں

مطلقاً جھلا رکھا ہے، چھی کی خوبی یہی ہے کہ وہ جہاں ہے جیسی ہے خود کو سمجھتی ہے حتیٰ کہ جب ایک دہقانی سے اس کا رشتہ ہو جاتا ہے تو وہ چپ چاپ پی کے نگر چلی جاتی ہے۔ سب کی خدمت بجالاتی رہتی ہے ایک بچی کی ماں بن جاتی ہے مگر جب جیل کے باپ قتل ہو جاتے ہیں اس کا شوہر اور سسرال والے پاکستان آجاتے ہیں اور جیل بالکل تنہا رہ جاتا ہے کیونکہ عالیہ بھی اسے تنہا چھوڑ آتی ہے تو وہ آٹھ گرجیل کی تنہا تنہا زندگی میں اپنی زندگی کا تیاگ اور قربانی ڈال دیتی ہے اس ٹوٹے اورا جڑتے ہوئے گھر کو کسی کی قربانی کی سخت ضرورت ہے یہ قربانی کون دے؟ چھی اس کے لئے تیار ہوتی ہے اور یہی اس کے کردار کی بلندی ہے۔

ابا اور بڑے چچا دونوں جدوجہد آزادی کی علامتیں ہیں، بڑے چچا کو تو ہم وقت معروضیوں اور کانگریس کے جلسے جلوسوں کے سبب گھروالوں تک سے گھٹکوا اور تبادلہ خیالات کا ہوش نہیں گھر کا چھوٹا "انگن" پورے برصغیر کا نقشہ پیش کرتا ہے یہاں بھی اندول نظر آتا ہے۔ قربانیوں کا عکس ظاہر ہوتا ہے، جدوجہد نظریاتی ہے تقسیم نظریاتی ہے قربانیوں کا عکس ظاہر ہوتا ہے، جدوجہد نظریاتی ہے تقسیم نظریاتی ہے کانگریس اور مسلم لیگ کے تقابلی نظریات ہیں۔ اختلافات کا اندازہ بھی ہوتا ہے مہاتما گاندھی اور قائد اعظم کے افکار و نظریات کا تضاد بھی دیکھنے میں آتا ہے قومی اور دو قومی نظریے کے فلسفے کی بساط یہاں بھی پھرتی ہے اور لپٹی جاتی ہے انگریز پرست اماں کے فلسفے کی کل کائنات یہاں بکھری نظر آتی ہے، ابا کی انگریز دشمنی ان کی موت اور خاندان کی بربادی پر منتج ہوتی ہے لیکن بھلا ہی، ستائش وقار اور عظمت کا ایک ان مٹ نشان لئے ہوئے ان کا جنازہ گھر میں داخل ہوتا ہے۔

کردج جبین پر سرکن مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرور عشق کا بانگہیں ہیں مرگ ہم نے جھلا دیا
(فیض)

اس نظریاتی تضاد اور اقتصادی بد حالی اور عدم توجہی کا سب سے بڑا شکار شکیل

ہے جو بالآخر ہاتھوں سے نکل جاتا ہے اور پاکستان میں نمودار بھی ہوتا ہے تو ایک چور اور اچھے کی صورت میں صفد بھائی بندی پر پڑھتے پڑھتے تنک جاتے ہیں ان کی سانس پھولنے لگتی ہے تو آخر کار وہ کسی بھی سایہ دار درخت کی چھاؤں میں بیٹھنے کے لئے اپنے آئینہ کو بھلا بھلو کر پریشوں اور ملوں کے چکر میں پڑ کر پاکستان کے نو دوڑے پٹے میں شامل ہو کر ہر اس بات سے سمجھوتہ کر لیتے ہیں جس کے خلاف انہوں نے جنگ لڑی تھی، یہ طبقہ وہی ہے جو انگریزوں سے مراعات لیتا رہا اور انگریزی کے چلے جانے کے بعد موزٹر نوکر شاہی کا کام لیس بن گیا۔

اس ناول کی خوبی یہ ہے کہ واقعات اور حالات کی اس میں کوئی کمی نہیں لیکن لکھنے والی نے واقعات کے سرکش دھاروں کو اپنی گرفت میں رکھا اور انتہائی اختصار و ایجاز کو ملحوظ رکھتے ہوئے بعض اوقات واقعات کا عطر کشید کر کے بعض کرداروں میں بسا دیا اور قاری کو اس کے بین السطور غور کرنے کو چھوڑ دیا۔ اس مرحلے میں تاریخی معاشقہ ثقافتی اور تہذیبی محرکات اور عوامل کو بھی لے لیا لیکن قارئین کو دھوکہ دے کر یا ان کی آنکھوں میں دھول جھونک کر کوئی بھی غیر معمولی فلسفہ بگھاسنے اور وقت ضائع کرنے کی کوشش نہیں کی یہ ایک بڑے موضوع پر مختصر ناول ہے اور نہایت آسانی سے اردو کے چند گئے چنے بڑے ناولوں کی صف میں رکھا جاسکتا ہے کیونکہ یہ باقی رہنے اور زندہ رہنے والے ناولوں میں سے ایک ہے۔

انارکلی پر ایک نظر

یوں تو اردو ڈراما سید امتیاز علی تاج سے پہلے اپنی کوئی باقاعدہ اور مسلسل روایت نہیں رکھتا۔ چند گنتی کے ڈراما نگار ہیں اور ان کے انگلیوں پر گنے جانے والے ڈرامے جن میں سے اکثر فنی اعتبار سے آج بھی ناقص خیال کئے جاتے ہیں۔ اردو میں ڈرامے کی تاریخ آغا امانت کی ”اندر سبھا“ یا واجد علی شاہ کے ”دہس“ سے شروع ہوتی ہے جس میں ڈرامے کی خوبیاں کم اور مثنوی کی داستانوی خوبیاں زیادہ نمایاں ہیں۔ امتیاز علی تاج کے ”انارکلی“ کے بعد سے آج تک ڈراما اردو میں اگرچہ تیزی سے پھلا پھولا ہے، اسے فلم، ایسٹج، ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے سہارا دیا ہے۔ لیکن پنج پوچھنے تو اردو ادب میں ابھی تک کوئی قابل ذکر ڈراما ”انارکلی“ کے بعد تخلیق نہیں ہوا۔

جب ہم ڈرامے کے متعلق گفتگو کرتے ہیں تو ہمارے سامنے اس کے کچھ ادبی و ثقافتی روایات بھی ہوتے ہیں؟ مثلاً اگر برصغیر میں ڈرامے کی روایت پر غور کیا جائے تو بات یہاں سے شروع کی جاتی ہے کہ سنسکرت کا سب سے بڑا ڈراما نگار کالی داس ہے اور ایشیا کا سب سے بڑا ڈراما شکنتلا ہے۔

یہ عجیب و غریب روایت بھی بجا ہے خود دلچسپ ہے کہ جب دیوتاؤں کا اپنی بے کیف زندگی سے جی بھر گیا تو وہ راجا اندر کے پاس یہ عرضداشت لے کر گئے کہ ہماری زندگی میں لطف و نشاط پیدا کرنے کے لئے کچھ اسباب فراہم کیجئے۔ راجا اندر نے انہیں ہر جا

کے پاس بھیج دیا چنانچہ برہما کے سامنے پیش ہو کر انہوں نے یہی درخواست پیش کی اور اس نے ”رگ وید“ سے رقص ”سام وید“ سے سرود، ”یجر وید“ سے حرکات و سکنات اور ”اترو وید“ سے اظہار جذبات لے کر ایک نئی کلا کی تخلیق کی اور اس کا نام ”نٹ وید“ رکھا جس سے ناکھ بنا اور ہم آج ناکھ کو ڈراما انگریزی رعایت سے کہتے ہیں۔ اس قسم کی باتیں قدیم یونانی ڈرامے کے متعلق بھی معلوم ہوتی ہیں۔ ظاہر ہے کہ جہاں علم کی روشنی نہیں پہنچتی انسانی ذہن اس قسم کے قیاسی و حندکوں میں جھٹکتا پھرتا ہے۔ غرض کہ کچھ بھی ہو، اردو ادب کو ڈراما اور اس کے روایات کچھ مشرق سے ملے اور کچھ مغرب سے۔ اردو میں ڈراما نہ مکمل مشرقی ہے، نہ مغربی۔ اس اجمال کی تفصیل ذیل میں لاحقہ ہو۔

آغا امانت جو واحد ملی شاہ کے معاصر تھے۔ انہوں نے ”اندر سبھا“ لکھی۔ یہ بات اب ثابت ہو چکی ہے کہ آغا امانت کا واحد ملی شاہ کے دربار سے کوئی تعلق نہ تھا اور نہ انہوں نے واحد ملی شاہ کے ایما پر ”اندر سبھا“ لکھی۔ یہ دوسری بات ہے کہ ”اندر سبھا“ سے ملتی جلتی روایات ”دھس“ کی صورت میں واحد ملی شاہ کے ایما پر قیصر باغ کی بارہ دری میں کھیلی جاتی تھیں۔ سید مسعود حسن اذیب رضوی اور سید وقار عظیم نے اپنی اپنی کتابوں میں ان پر روشنی ڈالی ہے جنہیں دھرانے کا یہ محل نہیں۔ یہاں تو صرف یہ ذکر کرنا مقصود ہے کہ ان دھسوں میں اور اندر سبھا کے فن میں ہیں وہ چیزیں نہیں ملتیں جو آج کے اردو ڈرامے میں ملتی ہیں اور جنہیں بڑی حد تک بطور روایت اردو میں سید امتیاز علی تاج نے پہلے پہل متعارف کرایا۔

ڈرامے پر سید بادشاہ حسین کی کتاب ”اردو میں ڈراما نگاری“ کو ملحوظ رکھتے تو ہمیں اس بات کا علم ہوتا ہے کہ مذہبی عناصر کے برصغیر میں آنے کے بعد ڈرامے کی شدت سے محسوس ہونے لگی۔ سید وقار عظیم ”اندر سبھا“ کے مقدمے میں یہ بیان کرتے ہیں کہ اسٹیج کا تصور تصور اہبت امانت کے زمانے میں ہو چلا تھا۔ کیونکہ سبھا کے آغاز

سے پہلے اسٹیج پر پردے پڑے نہ تھے اور جب مہتاب چھوٹی تھی تو پردہ اٹھتا تھا۔ رقص و موسیقی سے سبھا کی فضا قائم کی جاتی تھی، اس روایت کو قدیم تھیمز کمپنیوں نے بھی اپنا لیا۔ یہ کمپنیاں زیادہ تر کلکتہ اور بمبئی سے تعلق رکھتی تھیں اور بڑے بڑے شہر میں اپنے ڈرامے منعقد کرتی پھرتی تھیں۔ رونق بنارس، ظریف، مرزا نظیر بیگ، حافظ محمد عبداللہ اور آغا شمس وغیرہ ایسی ہی کمپنیوں سے وابستہ رہے۔ ظاہر ہے کہ ان کمپنیوں کا مقصد زیادہ سے زیادہ تفریح مہیا کر کے روپیہ بٹورنا ہوتا تھا، انہیں ادبی اور ثقافتی روایات سے کوئی دلچسپی نہ ہوتی تھی اس لئے بیشتر ڈراما نگار معمولی پردے لکھے ہوتے تھے۔ آغا شمس نے کورہ بالا تمام ڈراما نگاروں میں سب سے زیادہ ممتاز ڈراما نگار بھی تھے اور ان کے ڈرامے برصغیر کے طول و عرض میں مقبول خاص و عام بھی تھے۔ انہیں ادبی اور ثقافتی روایات بھی عزیز تھے اور وہ اچھے شاعر بھی تھے۔ ڈرامے کی باتیں گویوں کو بڑی حد تک سمجھتے۔ ڈرامے کا سب سے اہم نکتہ جس میں کہ داروں کا تصادم یا نظریات کا تصادم ہوتا ہے، آغا شمس نے خوب سمجھ لیا تھا۔ مثال کے طور پر ناصر اور چنگیز خان کی گفتگو ملاحظہ ہو، چنگیز خان کے دربار میں ناصر کو پاہ جولان لایا جاتا ہے۔ چنگیز خان اس بات پر بے حد خوش نظر آ رہا ہے اور اہل دربار سے خطاب کرتا ہے۔

چنگیز خان — کہیے اے شہباز زمانہ! آپ نے اس تاجیز کو پہچانا؟

ناصر — پہچانا پہچانا، شیطان کو کون نہیں جانتا بلکہ ہر شخص پہچانتا ہے۔

شکل و صورت دیکھ لی کہ روغنوت دیکھ لی

نام پہلے ہی سنا تھا، آج صورت دیکھ لی

چنگیز خان — او مغرور تو زنجیروں میں جکڑا ہوا ہے، مگر ابھی تک یوں اکڑا ہوا ہے۔

میرے غرور منہ مغل نہیں گیا

رسی تمام جل گئی پر بل نہیں گیا

ناصر — عزت والے مصیبت سے کب ڈرتے ہیں، تارے اکثر رات کے عوض دن میں نکلتے ہیں۔

بھری برسات میں جن ندی نالوں میں روانی ہے
انہیں میں دیکھ لو اپنے موجیں ہیں نہ پانی ہے
مگر دریا کو اس تالیں کا ہرگز غم نہیں ہوتا
لگا دو آگ بھی اس میں تو پانی کم نہیں ہوتا
عطر کی، مل کر بھی مٹی میں، مہک جاتی نہیں
توڑ بھی ڈالو تو ہیرے کی چمک جاتی نہیں
سختیاں ہوں لاکھ پر جو صرہ جائیں گے کبھی
قید میں کچھ شیر کی شیرانا خو جاتی نہیں

اس طرح جو تضاد آغا شہر نے ظاہر کیا ہے، وہ دو شخصیتوں کا ہے، ظالم و مظلوم کا ہے، معصوم اور ظالم کا ہے، شیر دل اور بزدل کا ہے۔ اسی طرح اس تکنیک کو انہوں نے اپنے لاتعداد ڈراموں میں برتا جو اس سے پہلے اس شکل میں اردو کے کسی ڈرامے میں موجود نہیں تھے۔ کیا عجب ہے کہ ان باتوں کو تاج مرحوم نے بطور نامی خود آغا شہر سے حاصل کیا ہو۔

ستیا متیاز علی تاج شروع سے ہی ڈراموں کے اس قدر شائق تھے کہ لاہور میں کوئی بھی تھیٹر لیکل کپنی آتی تو وہ ڈراما دیکھنے ضرور جاتے۔ زمانہ طالب علمی میں اکثر چھپ چھپ کر جاتے۔ خود اتم الحروف سے انہوں نے کئی دلچسپ واقعات بیان کئے تھے جن سے ان کا ڈراما دیکھنے کا شوق جنون کی حد تک بڑھا ہوا نظر آتا ہے۔ جیسے جیسے وقت گزرتا رہا، شوق بڑھتا رہا لیکن جنون میں اضافہ ہونے کی بجائے تاج صاحب نے اس شوق کی تربیت و تہذیب بڑی شائستگی اور سلیقے سے کی۔ ایک طرف تو انہوں نے

اردو اور انگریزی ادب کا مطالعہ کیا اور دوسری طرف ڈرامے کے متعلق غور کرنا شروع کیا۔ ملک کی مختلف تھیٹر لیکل کپنیوں کے ڈراموں کے صاحب و محاسن پر غور کرتے رہے اور شوق کی حد تک اسکول اور کالج کے ڈراموں میں خود بھی حصہ لے کر اسٹیج کے تقاضوں کو سمجھتے رہے۔ ممکن ہے کہ انہوں نے سنسکرت کے ڈرامے کے روایات کا بھی مطالعہ کیا ہو جس میں آٹھ سنہری اصول ڈرامے سے متعلق بتائے جاتے ہیں جنہیں ”اس“ کہا جاتا ہے۔ آئیے نیکال (NICOLL) کے الفاظ میں ہم سنسکرت کے ڈرامے کے اجزائے ترکیبی کو سمجھیں، وہ کہتا ہے کہ

“According to Sanskrit Drama there were eight Principles. Rasas, or impression which might be aroused by a dramatic poem. Srigara, which we might call the emotion of love. Vira, the emotion of heroism. Karuna, the emotion of pathos or tender grief. Randra, the emotion of anger. Hasva, the emotion of laughter. Bhayanakra, the emotion of fear or terror. Bibhatsa, the emotion of disgust and Adbhuta, the emotion of wonder or admiration.”

ظاہر ہے کہ انہوں نے قدیم یونانی ڈرامے کے اجزائے ترکیبی پر بھی بر خوبی غور اور غور کیا ہو گا جو اسطونے مقرر کئے تھے۔ ان کی تعداد کل چھ ارکان تک محدود ہے۔

(۱) قہقہہ

(۲) کردار

(۳) الفاظ

(۴) خیال

(۵) آرائش اور

(۶) موسیقی

ہمارے موجودہ زمانے میں بیشتر ڈرامہ نگاروں نے ان میں سے بہت سے عناصر کو غیر ضروری سمجھ کر نظر انداز کر دیا۔ ڈرامے کے لئے اگرچہ شکسپیئر کو انگریزی ادب میں

ایک طرح کی ذواہیت اور علامت سمجھا گیا ہے تو ایک دوسری علامت جارج برنارڈشا ہے اور ہمارے زمانے تک پہنچنے پہنچنے انگریزی ڈرامے میں بہت سے روایات اور علامات قائم ہو چکے ہیں۔ یہ طے کرنا بہت مشکل ہے کہ امتیاز علی تاج نے کن ڈراما گاپلو سے اور ڈرامے کے کن اصولوں سے کیا حاصل کیا اور کیا چھوڑ دیا۔ اگر وہ خود زندہ ہوتے اور انہیں باقاعدہ یہ موقع ملا ہوتا کہ وہ اپنے نقطہ نظر کی وضاحت کریں اور ڈرامے کے فن پر کوئی باقاعدہ کتب ترتیب دیں یا کوئی اکیڈمی قائم کر کے جدید ڈراما نگاروں کو تعلیم دیں تو ہمیں پتا چلتا کہ اپنے زمانے میں ایک تاریخ ساز ڈراما لکھتے وقت ان کے پیش نظر کیا تھا اور کیا نہیں تھا۔

آج مغرب کے بہت سے ڈراما نگاروں کے افکار و نظریات سامنے رکھ کر ان کے شاہکار ڈرامے پیش نظر رکھتے ہوئے ہم بہت سے ڈرامے لکھ سکتے ہیں لیکن اتنی سہولتیں سید امتیاز علی تاج کو "انارکلی" لکھتے وقت غالباً میسر نہ تھیں۔ سہ دے کے ان کے سامنے ایک آغا حشر کی مثال تھی جو اس فن سے بے لوث خاص وابستہ تھے۔ لیکن امتیاز علی تاج کو، جو "انارکلی" کو ایک بے نظیر ڈراما بنانا چاہتے تھے، صرف آغا حشر کی قائم کی ہوئی روایتوں سے کام نہیں لینا تھا، انہیں تو بہت سی باتوں کو ملحوظ رکھ کر اپنا شاہکار تخلیق کرنا تھا، اس لئے انہوں نے ڈرامے کی پوری روایت کو ملحوظ رکھتے ہوئے انگریزی ڈرامے کے فن کو یہ خوبی سمجھا ہوگا، قبل اس کے کہ ہم اس ڈرامے کا جائزہ لیں، ذیل میں چند اور اہم باتیں پیش کرنا ضروری ہیں۔

سب سے پہلی چیز کسی ڈرامے کے لئے قاعدہ ہوتا ہے۔ مکمل ڈراموں میں یہ قصہ بہت سے نشیب و فراز سے گزرتا ہوا اور اپنے ساتھ بعض ضمنی واقعات کو سمیٹا ہوا چلتا ہے اور نقطہ عروج پر ختم ہوتا ہے۔ اس قسم کے اگر طبع زاو واقعات ڈراما نگاروں

کے سامنے ہوں تو زیادہ دشواری نہیں ہوتی، جبکہ تاریخی واقعات میں ان کی بہت کم گنجائش ہوتی ہے۔ اگرچہ ڈراما نگار کو فنی نقطہ نظر سے تصور ابہت واقعات کو مسخ کرنے کا حق حاصل ہوتا ہے، جیسا کہ شکسپیر برنارڈشا اور اردو میں آغا حشر نے بھی کیا لیکن ان کا دائرہ بھی محدود ہوتا ہے اور واقعات کو اس محدود دائرے میں سبب منشا گھانا پھلانا ایک دشوار عمل ہے۔ یہی نہیں بلکہ کرداروں میں مناسب حرفی اصل قائم کرنا، متعظ مراتب کا لحاظ رکھنا، ہر کردار کے مزاج اور نفسیات کو محض سکالموں میں ظاہر کرنا ایک بے حد دشوار گزار مرحلہ ہے جس سے عہدہ برآ ہونا معمولی ڈراما نویسوں کا کام نہیں۔ واقعات اور مکالموں کے لئے جن الفاظ کا انتخاب ڈراما نویس کرتا ہے وہ غیر معمولی اہمیت کے حامل ہوتے ہیں۔ کیونکہ واقعات جامد نہیں ہوتے۔ حرکتی ہوتے ہیں اور حادثات سے دوچار ہوتے رہتے ہیں۔ کرداروں کے مزاج کو ظاہر کرنے میں الفاظ ہی کام آتے ہیں۔ ایک ہی درجے اور مرتبے کے الفاظ اگر تمام کرداروں کے حصے میں آئیں تو اس سے یہ عیب پیدا ہو جاتا ہے کہ بجائے خود کردار تو مرجا جاتا ہے اور ڈراما نویس ہر جگہ بولتا نظر آتا ہے لہذا ایک ڈراما نویس کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ وہ تمام طرح کی لغتوں پر یکساں قدرت رکھتا ہو، شرفا اور ذائل کی لغت الگ الگ ہوتی ہے۔ پڑھے لکھوں اور جاہلوں کی الگ الگ، عورتوں اور بچوں کی مختلف اور مختلف سن و سال کے مردوں کی علیحدہ۔ اس فرق کو یہ خوبی سمجھ لینا تو ایک مرحلہ ہے اور اسے سمجھ کر بخوبی برتنا ایک دوسرا اہم ترین مرحلہ ہے۔ جس سے ہر شخص عہدہ برآ نہیں ہو سکتا۔

مذکورہ بالا عناصر کے علاوہ ڈرامے میں خیالات، آرائش اور موسیقی بھی اپنے اپنے مناسب وقت پر اپنا کردار ادا کرتے ہیں۔ خیالات کی رفعت یا پستی ڈرامے کو بلند یا پست بناتی ہے۔ اگر ڈراما نویس کے خیالات بلند وسیع اور وسیع ہیں تو ڈراما کے کامر تہ بھی بلند

ہوگا ورنہ پست۔ یہی وجہ ہے کہ تھیریکل کمپنیوں کے معمولی معمولی ڈراما نویس اپنے فن کا مرتبہ قائم نہ کر سکے۔ جہاں تک اسٹیج کی آرٹس، مناظر کی ترتیب اور کرداروں کی مناسب آرٹس کا تعلق ہے، اس میں بھی ڈراما نویس کو بڑی دقت نظر سے کام لینا پڑتا ہے اور ایک ایک جزئی چیز کی آرٹس پر دھیان رکھنا پڑتا ہے۔ ہمارے جذبات کو سب سے پہلے جو شے متاثر کرتی ہے وہ موسیقی ہے۔ واقعات کے آثار چڑھاؤ، جذبات کی شدت اور الفاظ کی نرمی یا حدت کے تاثر کو موسیقی بڑا سہارا دیتی ہے۔ مناسب سازوں کی مدد سے ڈرامے میں اس تاثر کو قائم کیا جاتا ہے۔

ہم دیکھتے ہیں کہ مذکورہ بالا باتوں کا بیشتر ڈراما نویسوں نے دھیان تو رکھا ہے لیکن سلیقے سے برتنا نہیں یا غالباً وہ انہیں برتنے کا سلیقہ جانتے ہی نہیں تھے۔ البتہ آغا انارکلی کی ”اندر سبھا“ میں ان باتوں کے علاوہ بھی چند باتیں پائی جاتی ہیں جو سب کی سب سنسکرت ڈرامے کے ذیل میں آتی ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ سنسکرت کے آٹھوں دہسوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے اس قسم کے ڈراموں کا نام ”رہس“ تجویز کیا گیا۔ کچھ بھی ہو، یہ محسوس ہوتا ہے کہ ”انارکلی“ لکھنے وقت امتیاز علی تاج کے سامنے سنسکرت کے آٹھوں رہس بھی تھے اور یونانی ڈرامے کے مذکورہ بالا چھ کے چھ ترکیبی عناصر بھی۔

جہاں تک ”انارکلی“ کے واقعے کا تعلق ہے، ہم دیکھتے ہیں کہ وہ تاریخ کی ایک ضعیف سی روایت ہے جسے پھلا کر ایک دلچسپ واقعہ ترتیب دیا گیا۔ اگرچہ یہ درست ہے کہ ہندو مغلیہ اپنی گونا گوں رنگینیوں، آسودگیوں اور فنون لطیفہ کی سیر و شہیوں کے لئے مشہور ہے اور اس میں اس قسم کے واقعات کی گنجائش ہے مگر ہم یہ دیکھتے ہیں کہ ڈراما نویس نے اس بات سے سروکار نہیں رکھا کہ واقعات کہاں تک درست ہیں۔ اس نے تو صرف یہ دیکھا کہ یہ دلچسپ حکایت اس رنگین ماحول میں کھپ سکتی ہے اور ایسا المیہ ظہور پذیر ہو سکتا ہے جس اس کے لئے کافی تھا۔ ظاہر ہے کہ واقعہ صرف اتنا ہے کہ شہزادہ سلیم

اکبر اعظم کے دربار کی رقاصہ نادرہ کی طرف متعلق ہے، جسے انارکلی خطاب مغلیہ اعظم کے دربار سے عطا ہوا ہے۔ سلیم ایک لاکھائی طبیعت کا ہے پروا تو جوان ہے جس کے پاس محاشقہ کرنے کے لئے وافروقت ہے۔ اس آگ سے کھیل بیٹھتا ہے جس کی ایک چنگاری اس کے دامن کو بھی دافعہ بنا دیتی ہے اور یہی چنگاری جھڑکتی ہے تو شعلہ بھولہ بن کر اپنے آپ میں بھسم ہو جاتی ہے۔ مغلیہ اعظم کا وقار بھی ان شراروں سے محفوظ نہیں رہتا۔ لیکن ان واقعات کو سلیقے سے ترتیب دینا، مناسب کرداروں میں بانٹنا اور مناسب کرداروں سے مختلف اہم کام لینا بڑا دشوار مرحلہ تھا جس سے سید امتیاز علی تاج بڑی کامیابی سے گزر گئے۔ کرداروں میں مناسب حدفاصل بھی قائم رہی، حفظ مراتب کا تعین بھی ہوا اور ان کی نفسیات اور مزاج کے مختلف پہلو بھی سامنے آئے۔ خصوصاً سلیم اور اکبر کی شخصیتوں کو دو دو حصوں میں تقسیم کر کے جو قصا دم پیدا کیا گیا ہے، وہ کم از کم اردو ادب میں نیا بھی ہے اور جاندار بھی۔ اکبر اعظم ایک اولو عزم شہنشاہ بھی ہے جو سلیم کے آنے والے زمانے میں اس سے بھی زیادہ اولو عزم شہنشاہ دیکھنا چاہتا ہے اور اس کے بیٹے میں باپ کا دل بھی ہے جو اس سے یہ تقاضا کرتا رہتا ہے کہ وہ شہنشاہ ہی نہیں، باپ بھی ہے صرف باپ شہزادہ سلیم ہونے والے شہنشاہ کی حیثیت کو جب کبھی اپنے آپ پر ملا دی کرتا ہے تو اُسے یہ لوجہ معلوم ہوتا ہے۔ اس کے نوجوان دل میں جذبات کی نیرنگی جو تلام برپا کئے ہوئے ہیں انہی کو وہ شخصیت کا سب سے اہم حصہ سمجھتا ہے۔ وہ یہ بھی سمجھتا ہے کہ اس حصے میں جو خلا ہے اس کی تکمیل صرف انارکلی کے وجود سے ہو سکتی ہے۔ گویا امتیاز علی تاج نے اس نوجوان کی نفسیات کا بخوبی مطالعہ کر لیا جسے ہماری آج کل کی نفسیات کی اصطلاح میں ایڈولیسنٹ (ADOLESCENT) کہا جاتا ہے جس کے سفلی جذبات علوی جذبات پر غالب رہتے ہیں اور جس میں تفکر و تعقل یا تو مطلقاً نہیں ہوتا اور یا غیر تربیت یافتہ اور ناچختہ شکل میں ہوتا ہے سلیم ایک ایسے ہی نوجوان کی نمائندگی

کہا ہے۔ اکبر عمر کے اس حصے میں ہے جہاں علوی جذبات مغلی جذبات پر قابو پا چکے ہیں، تجربات مشاہدے کی وسعت اور بروہاری اسے بہت کچھ سکھا چکے ہیں۔ وہ عاقل و بالغ، فہم و فراست کا مالک، تدبیر اور حکمت میں یکساں زمانہ ہے اور اپنے اسی تجربے کی آنکھ سے وہ سلیم کے لئے جو منزل بنادیا ہے اس پر نوجوان سلیم کی نگاہ بھی نہیں پہنچتی اور جو کچھ اکبر اسے دکھانا چاہتا ہے اسے دیکھنے کے لئے اس کے پاس وہ نگاہ پیدا ہی نہیں ہوتی۔ اکبر باپ بھی ہے اور شہنشاہ بھی وہ نرم بھی ہے اور قانون استعمال کرنے کے معاملے میں سفاک بھی۔ سلیم کو اس کی منزل مقصود پر پہنچانے کے بجائے اپنی متعین کردہ منزل پر پہنچانے کے لئے وہ بے تاب بھی ہے اور کبھی کبھی تحمل سے بھی کام لیتا ہے۔ وہ جذبات میں آجاتا ہے اور غصے میں ایسے فیصلے کر دیتا ہے جو سلیم کی جذباتی دنیا میں پھل پیدا کر دیتے ہیں اور اس کی شخصیت کے ایک رخ کو بالکل کچل ڈالتے ہیں لیکن وہ ایک نرم دل باپ بھی ہے جس سے سلیم کی یہ حالت دیکھی نہیں جاتی اور وہ رو دیتا ہے۔ یہ تمام کیفیات جب سلیم و اکبر کی شخصیتوں کو دو دو حصوں میں بانٹ دیتی ہیں تو تصادم (CONFLICT) کی بھی دو کیفیتیں پودے ڈرامے کے جسم میں دوڑتی نظر آتی ہیں، ایک تصادم ظاہر ہے جو بہت آخر میں ظاہر ہوتا ہے اور دوسرے تصادم باطنی ہے۔ باطنی ناول میں ظاہر کرنا بہت آسان ہے لیکن اس کی نسبت ڈرامے میں بہت مشکل ہے کیونکہ اس قسم کے تصادم کو قدیم ڈراما نویس خود کلامی کی صورت میں ظاہر کیا کرتے تھے جسے امتیاز علی تاج نے فرسودہ سمجھ کر چھوڑ دیا۔ اگر کہیں پر اس سے کام لیا بھی گیا تو نہایت اعتدال کے ساتھ کہ ڈراما دیکھنے والوں پر مطلقاً بار نہ ہو کیونکہ طویل خود کلامی ناظرین کو سخت متوحش کر دیتی ہے۔ اکبر و سلیم کے کرداروں سے گزر کر تین اہم کردار اس میں اور بھی نمودار ہوتے ہیں۔ سلیم کی ماں، انارکلی اور دل آہام، دل آہام اور انارکلی کئی لحاظ سے متوازی کردار ہیں۔ انارکلی حسن و خوبصورتی میں بے مثل ہے، فن رقص میں اپنے وقت کی بے نظیر و قاصر ہے جو اپنے پیروں کی حرکت پر اس قدر قدرت رکھتی

ہے کہ نرمی و لطافت، تندی و تیزی، شہزادہ اور جمود، طوفان اور چل چوہا ہے پیدا کر سکتی ہے۔ شہزادہ سلیم اس کے فن رقص سے اس قدر لگاؤ نہیں رکھتا جس قدر اس کے حسن و جمال کا شیدائی ہے۔ یہی نہیں انارکلی بھی شہزادہ سلیم پر فریفتہ ہے۔ اس کی اس فریفتگی پر کوشاہی و عجب و دہشہ کی فضا کو دخل ہے۔ کچھ دنوں کے نوجوان دھڑکتے ہوئے دنوں کو دیکھ کر اس سے زیادہ کوئی اور وصف اس وقت کے سلیم میں نظر نہیں آتا جس پر انارکلی فریفتہ ہو سکتی۔ دوسرے لفظوں میں دونوں کا عشق سیدھا سادہ معمولی معاشرہ ہے جس میں دل آہام ایک رقیب کی حیثیت سے سامنے آتی ہے۔ یہ ایک ایسی کنیر ہے جو موسیقی و رقص میں بھی دخل رکھتی ہے لیکن جب سے انارکلی شاہی محل میں آئی ہے اس کا طلسم ٹوٹ چکا ہے۔ نہ اس کے حسن و جمال میں وہ خوبی ہے کہ شہزادہ سلیم انارکلی کو نظر انداز کر کے اس کی طرف مقلقت ہو سکے اور نہ اس کے رقص میں انارکلی کی سی بات ہے کہ وہ اکبر اعظم جیسے فن شناس کو اپنی طرف راغب کر سکے، اس لئے وہ اعزاز جو کچھ پہلے دل آہام کو حاصل تھا، انارکلی کو مل چکا ہے۔ البتہ انارکلی چونکہ اس محل میں نو وارد ہے لہذا ضرورت سے زیادہ غائب بھی ہے جبکہ دل آہام بڑی چالاک، نڈر اور فتنہ پرور ہے۔ وہ ہر قیمت پر انارکلی کو اپنے راستے سے ہٹانا چاہتی ہے۔ وہ صحیح معنوں میں سلیم کی شیدائی ہے لیکن اس خوبی سے اپنے اس جذبے پر پردہ ڈالتی ہے کہ کسی کو مطلقاً خبر نہیں ہوتی۔ وہ بھولی بھالی انارکلی کو اپنی سازش کا برے سلیقے سے شکار بناتی ہے۔ جہاں تک سلیم کی ماں جو دھابائی کا تعلق ہے، وہ ایک راجپوت خاندان کی معزز مافی ہے لیکن اکبر اعظم کی جلالت قدر نے جس طرح راجپوتوں کو زیر کر لیا تھا، خود جو دھابائی بھی اسی طرح ہتی و دتا ہے ایک طرف تو یہ وصف اس کو وراثتاً منتقل ہوا ہے، دوسری طرف اسے اکبر کی عظمت کا ہر لحاظ خیال رہتا ہے۔ وہ سلیم کی ماں ہے، تو اس معاملے میں وہ کسی تکلف کا پردہ حائل نہیں رکھتی اور بیٹے کو ایک ماں کا پیار دینے میں بے باک بھی ہے۔ وہ اکبر اعظم کی عدالت میں سلیم کی وکیل

ہے۔ وہ ایک ماں ہے اور اکبر کی عدالت میں بیٹے کی وکالت جذبات کی بنیاد پر کر کے اسے یاد دلاتی ہے کہ وہ محض شہنشاہ ہی نہیں باپ بھی ہے۔ یہ جو دھابائی ہی ہے جس کی تحریک پر بار بار اکبر اعظم شہنشاہ کے منصب سے اتر کر باپ کے مرتبے پر فائز ہوتا ہے اور بیٹے کے سامنے شہنشاہ کی حیثیت سے بھی جاتا ہے، جو دھابائی ایک ایسی راجپوت عورت ہے جو اپنے ہاتھوں میں راجپوتوں کی سی نیکی چتون رکھتی ہے، وہ قص و موسیقی سے مذہب کے واسطے لگاؤ رکھتی ہے لیکن وہ فنی باریکیاں جو اکبر اعظم کے مزاج کا حصہ ہیں، اس پر منکشف ہیں لہذا ایشن نوروز کے اہتمام میں اسے یہ تمام باتیں ملحوظ ہیں۔ انارکلی کی بہن۔ سلیم کا دوست اور انارکلی کی ماں یہ سب ضمنی کردار ہیں لیکن اصل واقعے سے مربوط اور انہیں آگے بڑھانے میں معین و مددگار، لہذا ہم دیکھتے ہیں کہ اس ڈرامے میں ایک طرف تو سید امتیاز علی تاج نے واقعات، کردار، خیالات، الفاظ، آرائش، موسیقی سے کام لیا ہے اور دوسری طرف محبت، طاقت، غم، اندوہ، غصہ، ہنسی، ڈر اور خوف، نفرت اور تعجب جیسے عناصر کو بھی بری خوبصورتی سے کھپایا ہے۔ ان وجوہ کے سبب اس ڈرامے کی تمام فضا مشرقی اور اس کی تہذیبی حیثیت ایشیائی بن گئی ہے۔

جدید ڈراما نگار یونانی اور سنسکرت دونوں کے عناصر کو نظر انداز کر کے صرف دو عناصر پر زور دیتے ہیں، پہلا فقرہ، دوسرے شخص، باقی تمام چیزوں کو وہ ضمنی قرار دے کر نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ڈاکٹر عابد حسین نے بھی ڈرامے کے انہی دو عناصر سے کام لینے کو ضروری اور باقی کو غیر ضروری قرار دیا ہے۔ اس کا رسی (SCAREY) کہتا ہے کہ

"A drama is never a story told to an audience, it is a story interpreted before an audience by a body of actor."

اس کا رسی کے کہنے کے بموجب امتیاز علی تاج ڈرامے کو اشخاص قصہ کے ذریعے اسٹیج پر پیش کرنے ہی کو ڈراما کہتے ہیں کیونکہ اگر ایسا نہ ہوتا تو وہ ہرگز متذکرہ بالالیونانی اور ہندوستانی عناصر کو اپنے ڈرامے کا جز نہ بناتے۔ وہ محض قصہ و کرداروں کو اہمیت

نہیں دیتے ان کے لوازم پر بھی نگاہ رکھتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ تصادم ظاہری و باطنی کو جس خوبی سے انہوں نے برتا ہے ان کے معاصرین میں سے کسی کو اس کی ہوا بھی نہ ملی۔ آدھر کسی جگہ پر یہ لکھا گیا ہے کہ ڈرامے میں تصادم ظاہری سے زیادہ تصادم باطنی ایک مشکل فن ہے۔ امتیاز علی تاج نے اکبر کی شخصیت میں دو شخصیتیں چھپا کر اداسی طرح سلیم کی شخصیت کو دوہرا بنا کر تصادم باطنی کو رفتہ رفتہ نہایت چابک دستی سے اُجھارا ہے اور بالآخر یہ باطنی تصادم اپنے نقطہ عروج پر پہنچ کر ظاہر ہو جاتا ہے۔ اس وقت سلیم و اکبر کی شخصیتوں میں ٹکراؤ ہوتا ہے۔ خود ہی دیر کے لئے باپ اکبر پر شہنشاہ اکبر غالب آتا ہے تو یامیخ کا اہم ترین فیصلہ کر دیتا ہے اور انارکلی کو زندہ پتھروں میں چنوائے کا حکم دے دیتا ہے، لیکن جب یہی اکبر سلیم کی حالت پر غور کرتا ہے تو اپنے منصب سے اتر کر باپ اور صرف باپ رہ جاتا ہے۔ سلیم جو ایک باطنی نوجوان ہے، اپنے باپ کے خلاف ہے تو صرف اس لئے کہ وہ شہنشاہیت کے بوجھ تلے دبا دبا سا ہے لیکن سلیم ایک سعادت مند بیٹا بھی ہے جو اپنے باپ کا ادب بھی کرتا ہے اور اس سے محبت بھی۔ باپ بیٹوں کی شخصیتوں میں چپکے ہی چپکے جولا داسا پکڑتا رہتا ہے وہ انارکلی کے المناک انجام پر پھٹ پڑتا ہے اور یہ تصادم ظاہری ڈرامے کو المیہ بناتا ہوا ایک گہرا اثر قائم کر کے ختم ہو جاتا ہے۔

امتیاز علی تاج کے سامنے بوطیقا (THE POETICS) کے بموجب ایسے کا وہ اہم ترین نکتہ بھی ہو گا جسے "کیتھارسس" کہتے ہیں یعنی ایسا المیہ جس سے کوئی اخلاقی سبق حاصل ہوتا ہو۔ اس المناک ڈرامے میں اخلاق کے کئی نکتے ہیں جو اہل نظر سے مخفی نہیں کیونکہ انارکلی سیدھی سادی رفاہ تھی اور اپنے بھولے پن سے دل آدم کی سازش کا شکار ہو گئی۔ اگرچہ مرد ریا کسی رفاہ کا کلاس طرح اظہار عشق، خواہ وہ شعر کے پردے ہی میں کیوں نہ ہو، ناقابلِ تلافی جرم ہے جس کی سزا موت ہے تو اکبر اعظم کی جلالت اس بات کی جوابدہ ہے کہ اس نے اس اظہار عشق کی چپن ہوئی اس سازش کو

کیوں نہ پہچانا جو دل آرام نے کی تھی اور جو اس سے بھی زیادہ سزا کی مستحق تھی۔ انا کی کارفرما
 اتنا قصور ہے کہ اس نے نشہ آور مشروب کو عام مشروب سمجھ کر پی لیا، اور دل آرام اپنی
 سادہ دلی سے بھروسہ کر لیا۔ ظاہر ہے کہ یہ المیہ ایک طرف تو دل آرام کی سازش کا نتیجہ
 ہے، دوسری طرف اکبر اعظم کی کوتاہی کا کہ اس نے اس سازش کا پتہ کیوں نہ لگایا اور
 اصل قصور وار کو اس کے کیفر کردار تک کیوں نہیں پہنچایا۔ چونکہ ایسا نہیں ہوا اور دل آرام
 اپنی اس سازش میں کامیاب ہو گئی لہذا اس میں یہ اخلاقی پہلو پیدا ہو گیا کہ سازش کار
 نے ایک معصوم شخصیت کی جان بلا وجہ لے لی جس سے اسے کچھ حاصل نہ ہوا۔

اس تمام ڈرامے میں مکالمے بر حسب اور بر محل ہیں اور بڑے بڑے نپے سٹے الفاظ میں
 لکھے گئے ہیں۔ ان مکالموں سے کردار کی شخصیت کا مکمل تعین ہو جاتا ہے۔ ان کی انشائی
 واقعہ ہو جاتی ہے اور ان کے تمام جذبات واقع ہو جاتے ہیں۔ یہ مکالمے طویل بھی نہیں
 ہیں کہ تقریریں بن جائیں جیسا کہ بعض تاریخی ڈراموں میں یہ عیب موجود ہوتا ہے۔

اصل میں کسی ڈرامے کو کامیاب بنانے میں تین وحدتیں (THREE UNITIES)
 بڑا اہم کردار ادا کرتی ہیں۔ کشمکش (SUSPENCE) اس ڈرامے میں موجود تو
 ہے لیکن چونکہ یہ تاریخی ڈراما ہے لہذا یہ عنصر بخوبی ابھر کر سامنے نہیں آتا، اگرچہ بعض
 مقامات پر ڈرامہ نگار نے مواد کو اس خوبی سے گرفت میں لیا ہے کہ اس کی ہیئت
 میں یہ خوبی پیدا ہو گئی ہے اور ڈراما دیکھنے والے تخیل میں ڈوب جاتے ہیں لیکن یہ تخیل
 واقعی نہیں ہے۔ ظاہر ہے کہ تاریخی مواد میں ڈراما نگار کو اس قسم کی دشواری ہوتی
 ہے، البتہ اس ڈرامے میں تصادم اور مکالموں نے بڑا اہم رول ادا کیا ہے جس کا
 اوپر ذکر کیا جا چکا ہے، لہذا معلوم ہوا کہ تین وحدتوں کے حساب سے ہی یہ ڈراما
 ایک مکمل ڈراما ہے۔ بادشاہ حسین ایک جگہ لکھتے ہیں کہ "بغیر تصادم کے ڈرامے کا

وجود مکمل ہی نہیں" نیکال کا بھی یہی خیال ہے۔ وہ تھیوری آف ڈرامہ (THEORY OF
 DRAMA) میں لکھتا ہے کہ

"All Drama ultimately arises out of conflict. In tragedy there
 is ever a clash between forces physical or mental or both."

تصادم (CONFLICT) کشمکش (SUSPENCE) اور مکالمہ۔

یہ تصادم ہمارے سامنے کئی طرح رونما ہوتا ہے، کبھی کرداروں میں، کبھی دماغوں
 میں، کبھی تنگی بدی میں، کبھی نیرو و شر کی جنگ میں، کبھی رسم و رواج اور انسانی آئینہ
 (IDEAL) میں غرض کہ تصادم ڈرامے کی جان ہوتا ہے۔ یونانی ڈراموں میں یہ تصادم مذہبی
 طاقتوں میں دکھایا جاتا ہے۔ عجب نہیں کہ اردو مرثیے میں جو ڈرامائی عنصر پائے جاتے
 ہیں اور اس میں نیرو و شر کا جو تصادم موجود ہے، سید امتیاز علی تاج کے مطالعہ میں آئے
 ہوں اور انہوں نے اسی نقطہ نظر سے ان مرثیوں کو پڑھا جو کیونکس کے ایک نامور معاصر
 ادیب پریم چند نے واقعات کر بلا میں نیرو و شر کے اسی تصادم کو ملحوظ رکھتے ہوئے اپنا ڈرامہ
 معروف ڈراما "کر بلا" تخلیق کیا تھا لیکن چونکہ وہ بنیادی طور پر افسانہ نویس تھے لہذا ان کو
 ڈرامے کو کامیاب نہ بنا سکے۔ ظاہر ہے کہ پریم چند نے بھی اردو مرثیوں ہی سے یہ بنیادی
 خیال لیا ہو گا لیکن نہیں کہا جاسکتا کہ سید امتیاز علی تاج مرحوم نے ان روایات کو
 ملحوظ رکھا تھا کہ نہیں۔

ارسطو نے وحدتوں میں وحدت زمان یعنی (UNITY OF TIME) وحدت

مکان یعنی (UNITY OF PLACE) پر بہت زور دیا ہے ہمارے زمانے سے وحدت

عمل یعنی (UNITY OF EFFECT) پر بہت زور دیا جاتا ہے۔ میرے خیال میں یہ

تمام وحدتیں (UNITIES) بھی انا کی میں سے ہو گئی ہیں

آخر میں چلتے چلتے ولیم آرچر (WILLIAM ARCHED) کا قول بھی سن لیجئے۔

ساحر کی شاعری میں عورت کا تصوّر

بطور تمہید اگر مذکورہ موضوع پر غور کیا جائے تو سائنس کے سوانحی حالات میں ان کی ولادت سے وفات تک کے اہم اور غیر معمولی واقعات کو ملحوظ رکھنا پڑے گا۔ برصغیر کی عورت کو اس کے ماضی اور حال کے حوالے سے دریافت کرنا پڑے گا۔ اُردو شعرو ادب کی روایتی عورت کے بارے میں کچھ معلومات بہم پہنچانا پڑیں گے۔ مسلم معاشرے کی عورت جس صورت حال سے دوچار تھی، اس کے بارے میں کچھ مواد اکٹھا کرنا پڑے گا۔ ہندو مسلم مخلوط کلچر کی عورت کس قسم کی جدوجہد کر رہی تھی یہ بھی معلوم کرنا پڑے گا۔ جنگ آزادی میں مصدقینے والی ماضی کی عورت اور آزادی کی جدوجہد میں شرکت کرنے والی سیاسی تحریکوں کی عورت کے بارے میں بھی تھوڑی بہت معلومات جمع کرنا پڑیں گی۔ ان پرٹھ عورت اور خواندہ عورت کے بارے میں بھی اور علمی عورت کے سلسلے میں بھی کچھ نہ کچھ مواد اکٹھا کرنا پڑے گا۔ نیز یہ کہ ساحر لدھیانوی کی نفسیات کا ایک ہکا سامعہ مطالعہ کرتے ہوئے ان کی سائنسی کا تعین کرنا پڑے گا اور ان کے اس نفسیاتی رویے کے حوالے سے عورت کے بارے میں ان کا جو ایک خاص تصور ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جا سکے گا۔ اُردو شاعری میں رومانوی چابلیاتی رویہ رکھنے والے شاعروں نے

"Drama is a representative of will of man in conflict with the mysterious powers of natural forces which limit and be little us, it is one of us thrown living upon the stage there to struggle against fatality, against social law, against fellow mortals, against himself if need be against the ambitious, the interests, the prejudices, the folly, the melovlence of those around him."

انارکلی کے پلاٹ کی بُنت کرداروں کی باہم و گراؤ پریش اور ان کے نفسیاتی اُتار پرٹھاؤ کو ملحوظ رکھا جائے تو یوں محسوس ہوتا ہے کہ یہ کردار ہم میں سے ہیں یا ہم ان کرداروں کے اندر جذب ہو گئے ہیں اور ہمارے جملہ احساسات ان کرداروں کے حوالے سے ایسٹج پر مجسم ہو کر تمثیلی شکل اختیار کر گئے ہیں۔ ان کی خوبیاں ان کی خرابیاں، ان کی اچھائیاں ان کی برائیاں، ان کی چھوٹی سے چھوٹی بات بھی ہماری ذات کے حوالے سے عملی تجسیم امتیاز کرتی ہیں۔ یہی انارکلی کی خوبی ہے اور امتیاز علی تاج کی CRAFTS MAN SHOP جس نے انارکلی کو ایک جیتا جاگتا نفسیاتی ڈرامہ بنا دیا ہے۔

اسے مضمون بعض اقتباسات ڈاکٹر شادب ردو لوی کے کتاب "میر نہیں کے مرثیوں میں ڈرامائی عناصر" سے بصرہ شکریہ مانو رہے ہیں۔

عورت کو جس طرح پیش کیا ہے۔ وہ بھی سامنے رکھنا پڑے گا۔ ترقی پسند اور مادی جدیدیات پر یقین رکھنے والے شاعروں کے تصورات کو بھی کھٹکنا پڑے گا۔ اقبال کی عورت اور اختر شیرانی کی عورت کے ساتھ ساتھ تجاڑ کی عورت کو سامنے رکھتے ہوئے ساحر کی شاعری کی عورت کے خدو خال زیادہ واضح انداز میں سامنے آ سکتے ہیں۔

اصل میں ساحر کی شاعری دوسری جنگ عظیم سے لے کر ان کی وفات تک پھیلی ہوئی ہے۔ اس ذیل میں تبصرے کے تاریخی حالات کو سامنے رکھنا ضروری ہو گا۔ بالخصوص آزادی کی جدوجہد کرنے والی تحریکوں کو اس لئے ملحوظ رکھنا پڑے گا کہ انہوں نے سیاسی، تاریخی، ثقافتی اور تہذیبی کردار ادا کیا۔ اس حوالے سے اردو ادب بالخصوص متاثر ہوا۔ ساحر لدھیانوی کا پنجاب سے بھی تعلق ہے اور شمالی ہند اور جنوبی ہند کے بعض وسیع تر خطوں سے بھی ان کا تعلق قائم رہا ہے۔ پنجاب اور شمالی ہند سے تہذیبی اور ثقافتی تعلق ہے۔ جنوبی ہند سے معاشی اور معاشرتی تعلق لیکن ان کی سائیکس میں پنجاب اور شمالی ہند کو خاص دخل ہے۔ چنانچہ یہی وہ حوالہ ہے جس کے تناظر میں ایک انتہائی مضبوط، توانا اور خوبصورت ہیولا عورت کا بننا ہے جس کے سائے ان کی شاعری پر تمام عمر چھائے رہے۔

یوں تو تبصرے کی عورت نہایت توانا، مستدرست اور روایتی لحاظ سے حسین

اور خوبصورت ہے اور فنون لطیفہ کے حوالے سے اس جنتی ادنیٰ کی وہ خود ہے جو او را اجسا سے لے کر عبدالرحمان چشتی تک کے موقلم میں جھلکتی ہے اگر مادی نظام میتا کے حوالے سے غور کیجئے تو یہ عورت بحیثیت ماں، بحیثیت بہن، بحیثیت بیوی، بحیثیت محبوبہ، بحیثیت عاشق، بحیثیت بیٹی اپنا موقع کردار رکھتی ہے۔ جو مصوری، سنگ تراشی، شعر و ادب، قصے کہانیوں اور گیتوں میں کچ تک چھائی ہوئی ہے۔ یہ گوشت پوست کا جسم نہیں احساسات و جذبات کا آئینہ بھی ہے۔ ماضی کی کسی داستان اور

کسی مثنوی اور قصے میں اس کا کردار مردوں کے مقابلے میں کسی اعتبار سے کم نہیں ہے۔ اردو شعروادب کی عورت اچھے اور بُرے دونوں کرداروں میں جھلکتی ہے مکر و فریب، دغا اور فریب میں بھی وہ یکتا ہے تریا چلتر ضرب المثل ہے۔ ایشا اور دفا قربانی اور جال سپاہی میں اپنا ثانی نہیں رکھتی۔ داستانوں، مثنویوں کے علاوہ اردو مرثیے میں اپنے حفظ مراتب کے لحاظ سے جو عورت آئی ہے وہ مسلم ثقافت کی مثالی تصویر ہے۔ غرض کہ اردو شعروادب کی روایتی عورت کا تسلط عرصہ دراز تک قائم رہا۔ ہمارے شعراء اور نثر نگاروں کی سائیکس میں یہی روایتی عورت جھلکتی رہی۔ ہندو ثقافت اور صنیاتی ہندو کلچر کی عورت بھی افراط و تفریط کی مثالیں پیش کرتی ہے۔ ہندو کلچر میں عورت کا وہ روپ نہایت پرکشش اور پسندیدہ ہے جس میں وہ اپنے مرد محبوب کو دیوتا بنا کر پرستش کرتی ہے جس کی برہا کے وہ گیت گاتی ہے جس کے بھجن گانے میں دنیا و مافیہا کو بھلا دیتی ہے اور جس کے جوگ میں وہ دین و دنیا تیاگ دیتی ہے۔ مسلم معاشرے کی عورت پوری نظام حیات کے حوالے سے اپنے حفظ مراتب کے سیاق و سباق میں ایک مضبوط اور مستحکم کردار رکھتی ہے۔ جو شہسوار بھی ہے، تلوار اور بندوق چلانے میں یکتا بھی، نازک اندام بھی، صن و جمال میں پری تمثال بھی، ناز و انداز میں منفرد اور عشوے اور غمزے میں بے مثال جو کبھی لیلیٰ ہے کبھی عذرا اور کبھی شیریں۔ اس کے رُخ زیبائے لاکھوں پروانے ہیں اور کروڑوں اس کے دیوانے ہیں جو کبھی ناتے پر نظر آتی ہے، کبھی غرتے میں اور کبھی پس چلن، جو خلوت و جلوت میں سراپا رعنائی اور ہمہ تن برنائی ہے۔ دانش و بینش میں از سر تا پا دانائی ہے اور اندوہ غم میں عمل کیمائی ہے لیکن داستانوں، قصوں اور مثنویوں سے نکل کر جب یہی عورت ہندو مسلم مخلوط کلچر میں قدم رکھتی ہے تو گنگا جہنی کلچر وجود میں آتا ہے یہ گنگا جہنی کلچر وہی ہے جس میں انیس جیسے فقہ شاعر نے یوں کہا تھا کہ

یا رب رسول پاک کی کیمیتی ہری رہے
معدل سے مانگ بچوں سے گودی بھری رہے

مخلوط کلچر کی یہ عورت صرف چند استانوں اور کہانیوں تک اپنا جلوہ دکھا سکی اور پھر
شعلہ مستعلیٰ کے مانند آئی اور غائب ہو گئی یا یوں سمجھئے کہ آزادی کی جدوجہد میں لکشمی بائی
جہانسی کی رانی اگر اپنی جھلک دکھاتی ہے تو لکھنؤ میں حضرت محل اپنی جلوہ آرائی کرتی ہے اور
پھر کانگریس اور مسلم لیگ کی تحریکوں میں یہ عورتیں نقاب آٹا کر اور گھونگھٹ آٹ کر آزادی
کا پرچم بناتی نظر آتی ہیں بقول مجاز

تیرے ماتھے پہ یہ آنچل بہت ہی خوب ہے لیکن
تو اس آنچل کا ایک پرچم بنا لیتی تو اچھا تھا

یہ وہ عورت ہے جو مجاز اور سائر کے تخلیقی شعر میں آنے سے پہلے اقبال کے تقدس
میں اور اختر شیرانی کے رومان میں اپنی جھلک دکھا چکی تھی مگر پوری طرح پردہ نہیں اٹھایا
تھا۔ اقبال اور اختر شیرانی کی عورت کا پیدائش بلندی سے ہوائے اس کے کہ اختر شیرانی
کی عورت اقبال کے پیدائش سے ذرا سانیچے آجاتی ہے اور اختر شیرانی کے رومانوی جذبات
اور احساسات کے وحشوں میں جب ظاہر ہوتی ہے تو اس کا ماورائی حُسن دلکش نظر آتا ہے اقبال کے تصویف
میں عورت اپنے کردار کے حوالے سے آتی ہے اور اپنے عمل کی بندش سے اپنا مقام بناتی ہے۔ یہ
عورت تاریخ ساز ہے لیکن اس کا مقام مثالی ہے جبکہ اختر شیرانی کی عورت گوشت
اور پوست کی حقیقت جاگتی عورت ہے۔ اس میں دلکشی اور رعنائی ہے لیکن اسے اختر شیرانی
کے مخصوص شاعرانہ زاویے سے دیکھنا پڑتا ہے۔ مجاز اور سائر کی عورت مخلوط معاشرے
کی عام عورت ہے جو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں پس پردہ بھی نظر آتی ہے۔ کھوے سے
کھوا چھلتے ہوئے مجمع میں نعرے لگاتی اور آزادی کا پرچم بلند کرتی نظر آتی ہے، جو
ایک پر غزل سرائی بھی کرتی ہے۔ پردہ یہی پردہ فہم کرتی اور اداکاری کے جوہر دکھاتی

بھی نظر آتی ہے، جس کے خدو خال بھی واضح ہیں، جس کا عمل بھی مو کے شاد بشارت نظر آتا
ہے، جو ٹیکو کے شانسی و کیتن سے لے کر بیٹی کے اسکرین پر اپنی جلوہ سامانیاں کھینچتی
نظر آتی ہے۔ سائر نے اسی عورت کو اپنے شعر و ادب میں بھی دریافت کیا اور اپنے فنی
گیتوں میں بھی پیش کیا۔ یہ عورت دانش و دانش میں بھی اہم مقام رکھتی ہے۔ تخلیقی شعر
میں بھی پیچھے نہیں۔ یہ امور بخاند داری بھی انجام دیتی ہے۔ یہ درنگ و مین کی حیثیت میں
بھی دفتروں میں کام کرتی نظر آتی ہے کھیتوں کھلیاؤں میں بھی نظر آتی ہے۔ اور طوائف
کی حیثیت سے کوشوں پر جسم بیچتی یا طائفے میں ادا میں بیچتی نظر آتی ہے۔ یہ ایک عام
عورت ہے جو سخت جدوجہد کر رہی ہے یہ عورت WOMEN LIB کے حوالے سے
استحاج اور مزاحمت میں مصروف نظر آ رہی ہے اور زندگی کے ہر میدان میں مردوں کے
بنائے ہوئے معاشرے کی ناہمواری سے مقابلہ کر رہی ہے جس عورت کو اسلام نے
کینٹروں اور غلاموں کے اس نرغے سے نکالا تھا جہاں اس کا جانوروں کی طرح سودا
کیا جاتا تھا، بھینٹروں اور بکریوں کی سطح پر دکھا جاتا تھا۔ وہ عورت ابھی تک پہلی
اور دوسری دنیا میں بالعموم اور تیسری دنیا میں بالخصوص جدوجہد کرتی نظر
آ رہی ہے اور اس مزاحمت میں اس کا ایک ایک ٹوہیدن زخموں سے چور ہے اور اس
کی کراہوں سے زمین و آسمان کی فضا معمور ہے۔

سائر نے اسی عورت کو پیش بھی کیا ہے اس عورت کو قریب سے دیکھا بھی ہے
یہی سائر کی محبوبہ بھی ہے اور سائر بھی اسی کے محبوب ہیں۔ کہا جاتا ہے کہ سائر
نے اپنی محبوبہ کو کم پیش کیا ہے بلکہ سائر اپنی محبوبہ کو جیسے نظر آئے ہیں اس روپ
میں اور اسی پیدائش سے سائر نے عورت کو دیکھا ہے۔ ممکن ہے یہ بات درست
ہو اگر یہ بات تھوڑی سی بھی درست ہے تو نفسیاتی لحاظ سے سائر کی سائنسی کا مطالعہ
دلچسپ ہوگا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ سائر کے خاندانی اور عمرانی عوامل حوالہ بن گئے ہوں

اس عورت کے حصول میں جوان کی محبوبہ تھی یا دوسرے لفظوں میں وہ اس کے محبوب تھے لیکن اگر ان نفسیاتی گتھیوں سے رجوع نہ بھی کیا جائے تو بھی ساتھ ساتھ عورت کو ایک فرد بشر کی حیثیت میں دیکھا ہے۔ یہ فرد بشریت کی تکمیل میں اگر نصف بہتر ہے تو بیوی یا شوہر اور اگر نفسیاتی سطح پر تسکین و تمنائیت کا سبب ہے تو دوست یا محبوبہ دونوں صورتوں میں ساتھ ساتھ عورت حساس بھی ہے، باشعور بھی اور علم و آگاہی سے معمور بھی جو تمام انسانی رشتوں کو سمجھتی ہے جو معاشرتی فرائض کو بھی جانتی ہے۔ جو سماج کی روائی پابندیوں سے دوچار بھی ہے اور ساتھ ساتھ نہ صرف ہمدردی رکھتی ہے بلکہ اس کی دست نگیسار امداد کی رفیق کار بھی ہے۔ جو اس کے شانہ بشانہ چلتے ہوئے جدوجہد کرتے ہوئے مزاحمت اور احتجاج کرتے ہوئے تمام زندگی گزارنے کا عزم رکھتی ہے لیکن اس کی مجبور یوں، معذوریوں کو سمجھتی بھی ہے اور اسے کسی طرح بھی مورد الزام نہیں سمجھتی۔

اُردو کے رولتی شاعروں کے مقابلے میں ساتھ ساتھ ایک مختلف قسم کے شاعر تھے۔ اس کی ایک وجہ تو حالات کا تقاضا اور زمانے کا تغیر ہے جو دوسرے لفظوں میں عصری آگاہی ہے اور دوسری بڑی وجہ یہ ہے کہ وہ ترقی پسند شاعر بھی تھے اور ترقی پسندی کے شعور سے سرشار بھی، انسانی معاشرے کی فلاح و بہبود اور انسانی بقا کے قائل تھے۔ انسانیت کی اعلیٰ قدروں پر یقین رکھتے تھے۔ مردوں کے معاشرے میں رہتے ہوئے بھی عورت اور مرد کی مساوات کے قائل تھے اور یہ چاہتے تھے کہ ایک فرد بشر کی حیثیت سے عورت کو وہ مقام دیا جائے جس کی وہ مستحق ہے اور یہ مقام بطور بخشش اس کو عطا نہ کیا جائے بلکہ بہ زور بازو وہ اسے خود حاصل کرے کیونکہ یہ اس کا حق ہے اور حقدار کو حق۔ بہر حال ملنا چاہیے۔ ان کی شاعری سے ایسے نمونے پیش کئے جا سکتے ہیں جن میں عورت کی مظلومی اپنی انتہا کو پہنچی ہوئی ہے لیکن وہ ان مرد میوں کے

وکیل نہیں ہیں بلکہ مصدور ہیں کیونکہ وہ سمجھتے ہیں کہ عورت کی محرومی کا اگر مرد وکیل ہو گا تو عورت ہمیشہ وکیل کی محتاج رہے گی اور اپنی زبان سے اپنا حق مانگ نہ سکے گی۔ بقدر ضرورت وہ اپنے حق کی بہترین نگہداشت کر سکتی ہے۔ اپنے حقوق کے احاطے کا تعین بھی کر سکتی ہے اور تحفظ بھی، بلاشبہ وہ اس آزادی کے حفظ مراتب کو بھی سمجھتے تھے اور آزادی اور آوارگی کے فاصلے کا بھی ان کو احساس تھا۔ بعض مجبور اور بر خود غلط لوگوں نے عورت کی وکالت کے الزام میں آنادی سے زیادہ اس کی آوارگی کا پرچار کیا ہے۔ یہی وہ مقام ہے جو یورپ، امریکہ کی عورت اور سوشلسٹ معاشرے کی عورت کے مابین ایک حد فاصل قائم کرتا ہے۔ یورپ اور امریکہ کی نام نہاد حریت پسند عورت اتنا آگے بڑھ گئی ہے کہ آوارگی کو بھی اپنا حق سمجھتی ہے اور آوارگی ہی کے پرچار کو آزادی سمجھتی ہے۔ ساتھ تمام بیلتوں کی تہذیب کی شائستگی کے بھی قائل ہیں جنہیں انسانیت کے دائرے میں رکھنا ضروری ہے لیکن اس پر مردوں کا قدغن نہیں ہونا چاہیے، حفظ مراتب کا تعین بھی عورت ہی کرے۔

اپنی نظموں اور غزلوں کے دائرے سے نکل کر فلمی گیتوں میں ساتھ ساتھ عورت کا جو تصور پیش کیا ہے وہ انتہائی صحت مند ہے یا صحت مند فکر پر مبنی ہے۔ ساتھ ساتھ نظم ”ایک ملاقات“ کئی اعتبار سے پرکشش اور قیہ ہے جس میں محبوبہ سے بین السطوح کچھ باتیں کی گئی ہیں۔ جس میں اس کی مجبوری و معذوری بھی ہے اور دل کی آئینگی بھی اس کے راز محبت کو جھکا رہی ہے۔ اس کے مسکراہٹ میں جو موانع ہیں اسے شاعر خوب سوس کرتا ہے۔ اس کا آنا اور جانا اور ایک زیر لب زخمی مسکراہٹ اس ملاقات کی کل ہی متاع اور دولت ٹھہرتی ہے لیکن شاعر نے اس زخمی مسکراہٹ کے چھپے جس کرب اور دکھ کو دریافت کیا ہے اس میں اس کے لئے نوید حیات بھی ہے اور نوید غم بھی کیونکہ اس کا (محبوبہ کا) ظاہری سکون اس کے باطن کے چھپے ہوئے طوفان کا پتہ دے رہا ہے ملاقات کے یہ لحاظ آئے اور گزر گئے۔ شاعر کے اندر ہزار ہا خیالات کے طوفان برپا کر گئے۔ اس صورت حال

کو وہی شاعر پیش کر سکتا ہے جو اس سے پنج دو چار ہوا، ہوا جس نے قرب کو قریب سے دیکھا ہو۔

ساترے محبوب یا محبوبہ کے لئے صیغہ تذکیر کو ترک کر کے بے تکلفی سے تانیث استعمال کیا۔ یہ ابتداء نئی نہیں تھی کیونکہ اس سے پہلے بھی بعض شاعروں نے اسے استعمال کر لیا تھا لیکن ساترے صادقین میں صیغہ تانیث استعمال کرنے والے جو جھک محسوس کرتے تھے وہ ساترے ہاں مطلقاً نظر نہیں آتی۔ ان کی ایک چھوٹی بحر کی نظم ”ہم عصر“ ایک عجیب و غریب صورت حال کی ترجمان ہے جو صرف پڑھنے اور غلط اُٹھانے سے تعلق رکھتی ہے اور اس پر تبصرہ بے سود ہے۔ نظم مختصر ہے اس لئے پوری نقل کی جا رہی ہے۔

تو بھی کچھ پریشاں ہے

تو بھی کچھ سوچتی ہوگی

تیرے نام کی شہرت، تیرے کام کیا آئی

میں بھی کچھ پریشاں ہوں

میں بھی خود کرتا ہوں

میرے کام کی عظمت، میرے کام کیا آئی

تیرے خواب بھی سونے

میرے خواب بھی سونے

تیری میری شہرت سے

تیرے میرے غم دوونے

تو بھی اک سلگتا بن
میں بھی اک سلگتا بن
تیری قبر تیرا فن
میری قبر میرا فن
اب تجھے میں کیا ددں گا
اب مجھے تو کیا دے گی
تیری میری غفلت کو
زندگی سزا دے گی

تو بھی کچھ پریشاں ہے

تو بھی سوچتی ہوگی

تیرے نام کی شہرت، تیرے کام کیا آئی

میں بھی کچھ پریشاں ہوں

میں بھی خود کرتا ہوں

میرے کام کی عظمت، میرے کام کیا آئی

”پرچہ انیاں“ جو ساترے کی ایک طویل نظم ہے۔ اس میں جو دو مالوی انداز میں محبوب سے ملاقاتوں کے چند یادگار لمحات کو دہرایا گیا ہے اور جس طریق پر کچھ معصوم جذبات و احساسات کو پیش کیا گیا ہے وہ ہر لحاظ سے اہم ہیں لیکن اس نظم میں ساترے اپنے IDEAL کو بھی پیش کیا ہے۔ علی سردار جعفری نے جو اس پر مفصل رائے دی ہے اس کے بعد کسی تبصرے کی

گنجائش نہیں لیکن صرف اتنا عرض کرنا ہے کہ ان پر چھائیوں میں کہیں کہیں جس عورت کا تصور ملتا ہے۔ خواہ تشبیہ کی شکل میں یا تمثیل کی صورت میں وہ سحر کے اس تصور کا ایک حصہ ہے جس میں عورت کے پیکر اور اس کے وجود کی تمام ترکیفیات موجود ہیں۔ وہ تمام حقائق جن کی طرف سرور جعفری نے اشارہ کیا ہے ان سے قطع نظر کر لیجئے تو سحر کے احساس جمال کے سلسلے میں یہ نظم نہایت اہم ثابت ہو سکتی ہے۔ اسی طرح ان کے مجموعے ”تخلیات“ میں ایضاً غزلیں اور نظمیں نہایت اہم ہیں۔ ان کی نظم ”شکست“ میں خود گوئی کے باوجود جس حسین تصور کو پیش کیا گیا ہے اس میں تمنیت اور سکون بھی ہے اور احساسِ پاک کی توانائی بھی۔ اس ذیل میں ان کی نظم ”کسی کو اُداس دیکھ کر“ بھی رکھی جا سکتی ہے۔ ان کی نظم ”میرے گیت“ ان کے رومانوی اور انقلابی احساسات کی ترجمان ہے۔ سوچتا ہوں“ بھی ان کے مخصوص لب و لہجے اور تصور حسن و عشق کی ترجمان ہے۔

اصل میں سحر نے احساس، جذبہ اور فکر کے تانے بانے باہم دگر ملا دیئے ہیں اور انہی تانوں بانوں کی مدد سے ان کا شاعرانہ تخیل بھی بنتا ہے اور ان کا احساسِ جمال بھی سامنے آتا ہے۔ اس احساسِ جمال میں عورت کا مادی جسم ایک نئی معنوی بہت لے کر سامنے آتا ہے۔ جس کی لطافت اور دلکشی اُردو شاعری میں نایاب نہیں تو کیا اب ضرور ہے۔ سحر تشبیہ، استعارے، تمثیل اور تلمیح سے کام لیتے ہیں تو پیکر تراشی کے تمام لوازم ان کی غزلوں، گیتوں اور نظموں میں ابھرتے ہیں اور ان کے خدو خال سے اُردو شاعری کے صن میں اضافہ ہوتا ہے۔ بلاشبہ سحر کی بعض نظموں اور غزلوں میں تکرار مضامین کا احساس ہوتا ہے لیکن اس سے نکل کر اس لئے نہیں ہوتا کہ وہ ہر مضمون کو نئے نئے انداز سے پیش کرنے کا سلیقہ جانتے ہیں۔ ”تاج محل“ تو ان کی ایک ایسی نظم ہے جو اپنے لب و لہجے کی تلخی اور تیکھے انداز کے سبب اُردو شاعری میں ایک اہم مقام رکھتی ہے۔ اسے مزاحمتی اور احتجاجی ادب میں بھی ایک مقام حاصل ہے اور اس کی اشتراکی پوج

اُردو شاعری کے جدید لب و لہجے میں اپنا مخصوص آہنگ رکھتی ہے۔ یہاں بھی محبوب کا وہ مخصوص تصور موجود ہے جو سحر کی منفرد فکر کا حصہ ہے۔ ”نویسورت موڑ“ نامی ان کی نظم تو فلمی دنیا میں مقبول ہوئی اور ادبی ماحول میں بھی ایک خوشگوار تاثر چھوڑ گئی جس میں محبوب کو اپنے ماضی کے حوالے سے ایک نئی پہچ پر دریافت کیا گیا ہے اور اس صورتِ حال میں دونوں ایک دوسرے کے لئے بظاہر اجنبی ہیں۔ یہی اجنبیت ایک ایسا معاشرتی المیہ ہے جس کی کسک اور تیس قاری اس نظم کو پڑھ کر شدت سے محسوس کرتا ہے۔ فلم ہمارے شو بزنس کا ایک ایسا انگلیسر ہے جس کے حوالے سے شاعروں کے دل کی دھڑکن زیادہ وسیع بنیاد پر عوام تک پہنچ جاتی ہے لیکن یہ مقبولیت دائمی نہیں ہوتی ہے۔ اس میں آنا چڑھاؤ آتے رہتے ہیں۔ جس طرح فارسی میں یہ ضرب المثل مشہور ہے کہ ”اترا شمع مردک نام“ اسی طرح فلموں کے زوال کا لشکار، شاعر مردود اور مقہور غلام ٹھہرتا ہے۔ لیکن سحر شو بزنس پر تمام زندگی چھائے رہے اور ان کی مقبولیت میں ذرا بھی کمی نہیں ہوئی۔ بسا اوقات یہ بھی دیکھنے میں آیا ہے کہ فلمی شاعر ادب میں اپنا مقام نہیں بنا پاتا۔ سحر نے فلم، ادب اور عوام ہر جگہ اپنا مقام بنایا اور ہر جگہ اپنی شاعری میں اسی عورت کو پروجیکٹ کیا جسے انہوں نے قریب سے دیکھا تھا۔ یہ نہیں ہوا کہ ان کے شو بزنس کی عورت اور ہوا ادب کی اور ادبی شاعری کی کچھ اور ہوا اسی یکسانیت میں ان کی مقبولیت کا راز مضمر ہے۔ یہ درست ہے کہ عورت کے تصور کے علاوہ بھی بعض دوسرے معاشرتی مسائل سحر نے اپنی شاعری میں پیش کئے لیکن سچ پوچھیے تو ان میں سے بعض مسائل پر سحر کی گرفت بہت زیادہ مضبوط نہیں ہے۔ بعض کا فلسفیانہ اور معروضی تجزیہ وہ کما حقہ نہیں کر سکے۔ ان کی شاعری کا وہی حصہ زیادہ توانا اور مستحکم ہے، جس میں عورت کو پیش کرنے میں انہوں نے فنی مہارت دکھائی ہے۔ سحر کے اکثر مجملہ ماٹے کلام میں نظموں اور غزلوں کی تکرار ملتی ہے۔ اس کی وجہ

غالباً یہ ہے کہ مختلف اداروں نے تجارتی مفاد کو ملحوظ رکھ کر ان کی معروف نغلیں، غزلیں اور گیت دوہرائے ہیں یہ بھی درست ہے کہ سائر کی غزلوں میں نہ روایتی غزل کا ہیکچر ہے اور نہ جدید غزل کا آپٹنگ جس کے لئے فراق اور فیض مشہور ہوئے۔ ان کی غزلوں میں بھی ان کی نغلوں کا رنگ جھلکتا ہے۔ سائر کی نظم گوئی ان کی شاعری کی اصل متاع ہے اور ان کی نظم گوئی کا آرٹ ان کے گیتوں میں بھی در آیا ہے۔ اصل میں سائر ایک ایسے مصنف ہیں جو ایک وسیع کینوس پر تصویر بنا سکتا ہے جس میں کہانی یا قصے کی قیم اور نکتہ شروع موجود ہوتے ہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ ان کی بعض نغلیں فلمی کلیر کی بحیثیت پر ڈھکی ہیں یعنی فلمی تقاضوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ادبی تقاضوں کو نظر انداز کیا گیا یا انہیں راترک کیا گیا۔ ان کی نظم ”کبھی کبھی“ ان کے مخصوص شعری تصورات کی مکمل نمائندگی کرتی ہے اور راقم الحروف نے جو موقف شروع سے اختیار کیا ہے اس کی تائید میں اس نظم کا حرف حرف گواہی دے رہا ہے۔ ”اسی دور ہے پر“ بھی ایک ایسی ہی نظم ہے۔ ان کی نظم ”جاگیر“ بھی اسی ذیل میں آتی ہے۔ ”فن کار“ مزاحمتی ادب میں اہم مقام رکھتی ہے۔ ان کی نظم ”فرار“ بھی اور اس کے بعض بند اسی خیال کی تائید میں پیش کیے جاسکتے ہیں۔ ”ایک تصویر رنگ“ اور ”ہراس“ کے چند بند بھی اسی موقف کی تائید کر رہے ہیں۔ یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ شاعر کی خود نگری، خود پسندی بسا اوقات نرگسیت کی حدوں کو چھوئے لگتی ہے وہ خود کو مرکز کائنات تصور کرتا ہے اور کائنات میں بکھرے ہوئے تمام حسن اور خوبصورتی کو اپنی جاگیر تصور کرتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مذکورہ بالا تمام نغلوں کے حوالوں میں عورت کے حسن کی معنائی اور خوبصورتی اسی سوچ اور فکر کا نتیجہ ہے۔ ”نورجہاں کے مزار پر“ ایک ایسی نظم ہے جس میں مغلوں کے روائتی جاگیر دارانہ نظام کی دجیاں بکھیری گئی ہیں اور حسن کی اس قدر کو ابھارا گیا ہے جو آزادی میں پختی ہے اور جاگیر دارانہ نظام کے بوجھ تلے سسکتی ہے۔

ان کی نظم ”مادام“ ایک ایسی نظم ہے جس میں نام نہاد مہذب معاشرے کی SNOBBERY کی پر تیں اٹھا اٹھا کر سائر نے کئی حقیقتوں کو آشکار کیا ہے اور یہ بتایا کہ مفلس، حسن و رعنائی کی تہذیب سے نا آشنا ہے۔ یہ طنزیہ نظم انسانی معاشرے کے ان افراد کو جو ڈمی کلاس ہیں اُنچے پیدائش پر بھاتی ہے۔ ”مضمحل خواب“ سائر کی ان نغلوں میں شامل ہے جو راقم الحروف کے اس موقف کی تائید میں ہیں جن کا تعلق رومان اور سائر کے احساسِ جمال سے ہے اور سائر کی شاعری کی جان ہے۔

نسیم امر و ہوی اور سپروی انیس

نسیم امر و ہوی کے جدا جدا حضرت نسیم امر و ہوی مرزا تیر کی پیروی کرتے رہے، نسیم نے میر انیس کی تقلید کی کوشش کی اولاً تو دیر اور انیس کے زمانے میں فنی تفریق سمجھ میں آتی ہے۔ اب جبکہ بڑوں کے نیچے سے کافی پانی بہہ چکا اور بعد زمانی و مکانی کے ہر ادب پر مغتخوایں طے ہو چکے، فنی تقلید کا مسئلہ کسی قدر الجھن پیدا کرتا ہے بالخصوص ادب کے ان قارئین کے لئے جو ادب کو اصناف میں بانٹ کر پڑھنے کے عادی نہیں بلکہ ادب سے کسی مجبوری تاثر کو قبول کرتے ہیں ثانیاً مرثیہ کی صنف کو فنی لحاظ سے در خود اعتنا سمجھنے والے نقادوں کی تعداد اب بھی کم ہے ثالثاً صنف مرثیہ کی تاریخ قدامت اور اس کے فنی ارتقا پر عام قارئین کی مدد صرف یہ کہ نظر نہیں ہے بلکہ انہیں دلچسپی بھی نہیں ہے۔ رابعاً نسیم امر و ہوی ثقات لکھنؤ کے اُس طبقے میں سترہ سال تک اٹھتے بیٹھتے رہے جو سانی، بالبعد الطبعیاتی اور ثقافتی لحاظ سے اہم اور وقیع ہوتے ہوئے بھی نئے ادبی رجحانات سے بیزار تھا اور نئے سانی تجزیوں کے خلاف تھا۔ خامساً ۱۹۳۱ء تک لکھنؤ میں حضرت نسیم امر و ہوی کا قیام رہا اور یہی زمانہ لکھنؤ کے ادبی محاذ پر انتہائی ہنگامہ پرورد طوفان خیز اور تمام اصناف میں انقلابی رجحانات دیکھنا کے سننے کا ہے، اس زمانے میں لکھنؤ ادبی محاذ پر دو واضح گروہوں میں منقسم نظر آتا ہے، ایک قدیم گروہ دوسرے جدید، حضرت نسیم کا تعلق اول الذکر گروہ سے ہے جو تمام اصناف کو بشمول مرثیہ روایتی پنج پر قائم رکھنا چاہتا تھا، جدید

گروہ میں جوش و خروش تو نوجوانوں کی وجہ سے تھا لیکن اس گروہ میں فکر اور نظریے کی افادیت کے ماننے والوں کی تعداد بھی کم نہ تھی جن کے پاس نظریے کی طاقت استدلال کی قوت تاریخی معاشرتی محرکات اور جدیدیاتی مادی عوامل کے بین براہین کے بل پر جوابات قائم ہوتی تھی اس میں جذب و کشش زیادہ تھی۔ اس تبدیلی کو جب آل رضا نے اپنے جدید مرثیہ میں پیش کیا تو خاندان انیس کے روایتی باقیات الصالحات میں حضرت قدیم لکھنوی نے اسے مرثیہ تسلیم کرنے کے بجائے واسوخت قرار دیا۔ کہنے کا حاصل یہ ہے کہ قدیم گروہ کے شعراء جدید گروہ کو شک و شبہ کی نظر سے دیکھتے تھے اور یہ سمجھتے تھے کہ متقدمین کے روایتی منہاج کے باب میں ذرا بھی منفی انداز کی سوچ بدعت سوء ادب اور انتہاد ہے کی لغویت اور جہالت ہے دوسری طرف جدید گروہ میں بھی کچھ منہ زور ہے لگام بلکہ بسا اوقات کم سواد جو شیخے نقادوں نے کلاسیکی ادب کی افادیت سے یکسر انکار کر کے قدیم روایتی گروہ کو اور زیادہ بدگمان کر دیا۔ چنانچہ بجائے سمجھوتے اور مصالحت کے دونوں گروہوں کے مابین خفاقیے مناظرے اور تنازعات کی صورت پیدا ہو گئی، قدیم گروہ کے ہاتھ جدید گروہ کی دمکری رنگ پر تھی کہ انہیں صحیح زبان پر دسترس نہیں، علم عروض پر قدرت نہیں، زبان کے حسن میں صنائع و بدائع ناگزیر ہیں، اُن سے یہ واقع نہیں وغیرہ وغیرہ جبکہ جدید گروہ کے نزدیک مادی جدیدیات کے فلسفے کے حوالے سے معاشرتی تبدیلیوں کے سبب اجتماعی زندگی میں حرکت اور تحریک ادب اور اس کے ارتقا کی علامت ہے اور شعرا و جمود اور موت کی علامت ہے، ادب برائے ادب اور ادب برائے زندگی کے نعرے اور چرچے ای زمانے میں سبب سے زیادہ سنائی دیتے، لکھنؤ سے نیا ادب طلوع ہوا، انجمن ترقی پسند مصنفین کی بنیاد پڑی، اس تناظر میں آل رضا اور جوش کو ہاتھوں ہاتھ لیا گیا۔ علامہ اقبال کی شاعری کا فلسفیانہ اور فکری حصہ دونوں گروہوں میں رد و قبول کے مباحث سے گزرتا رہا لیکن علامہ موصوف کی قوت نغم گوئی وغیرہ الفاظ فلسفہ فکر کے کم و بیش دونوں

گروہ معترف اور معروف رہے

مسئلہ یہ ہے کہ نسیم امر دہوی ان سماجی تبدیلیوں کے باوجود تعلید انیس کا دعویٰ کیوں اور کن فنی دوائر میں رہ کر رہے تھے۔ بغور دیکھتے تو نسیم کے عمرانی اقدار میں انتہائی مخالفت ہے گھروں کا تقہ علمی اور دینی ماحول، دینی مدرسوں میں ابتدائی اور انتہائی تعلیم، مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کو منجملہ سارے کان عبادت سمجھنا، مرثیہ گوئی کے پہلو پہلو غزل گوئی سے شفقت شعری لسانیات میں معرب اور مفرس دبستان سے قلبی لگاؤ روحانی تعلق وراثی ربط مزاج و مذاق ہم آہنگی ثقات لکھنؤ کے محاورے روزمرہ صنائع نضلی و معنوی کو اور نہ بھونپنا بنانا بلکہ اس پر جان چھڑکنا اصلاحات ناسخ اور متروکات ناسخ پر تکیہ کرنا دونوں بزرگوں یعنی دبیر اور نسیم کا شیوہ تھا۔ دونوں کا علم کتابی زیادہ تھا، مطالعہ اور حاصل مطالعہ مشاہیر پر غالب ہے، پھر بھی نسیم کا دعویٰ ہے کہ انہوں نے فن مرثیہ گوئی میں انیس کی پیروی کی ہے لہذا ادب کے ایک طالب علم کا اور مجھ جیسے مبتدی کا یہ فرض ہے کہ ان حقائق محققہ کے باوجود اس بات کا پتہ لگایا جائے کہ پیروی کن معنی میں اور اسالیب کے کون کون سے پیرائے ہائے اظہار میں کی گئی ہے یا یہ محض دعویٰ ہی دعویٰ ہے کہ فن کی جڑوں میں تو دبیر بیٹھے ہوئے ہوں اور زبان پر انیس انیس کا کلمہ ہو یعنی لاشعور میں دبیر کا دبستان موزون ہو اور شعوری کوشش انیس کے فن کو اپنانے کی ہو، اس فرق کا پتہ چلانے کے لئے فی الحال ہمیں چند دوائر کے منہاج کا مختصر ذکر کرنا ہے اور اس مروجی تجربے کے نتائج کے استنباط میں قارئین کو بھی شریک کرنا ہے۔

دبیر کا دبستان ناسخ سے گہرا تعلق ہے اور ان کی قوت تخیل کو بھی ہمیں الفاظ ہی سے ہوتی ہے۔ خیالات کا آغز بھی اسلامی مابعد الطبیعات میں موجود ہے۔ انیس کو پانچ پشتوں سے صرف ماحی اہلیت کا ورثہ منتقل نہیں ہوا تھا بلکہ زبان و بیان پہ لایہ اظہار اپنے گھر کا روزمرہ خاندان کی مخدرات کا محاورہ جس میں اودھی زبان کا لہجہ اور ہندی

کے میسے سریلے الفاظ موجود ہیں بھی اردیا منتقل ہوا تھا۔ نیز یہ کہ انیس کی تخیل میں جزئیات نگاری کو خاص دخل ہے اور اس ضمن میں ان کا رومانوی خراج جذبے اور تخیل کی مدد سے جو اس فہم کے دوائر میں سفر کرتا ہے اور اسی مقام سے تشبیہات استعارے علامات اور مثالوں کا ذخیرہ اس کے ہاتھ آتا ہے۔ دبیر کے پاس یہ سرمایہ نہیں ہے اور زبان کے رومانوی خراج میں جذبے اور تخیل کو ایسی کھلی چھوٹ ملتی ہے کہ وہ مشاہیر پر اپنی اساس قائم کرتے حتیٰ کہ تشبیہات استعارے مثالیں اور علامات بھی کتابی ہیں معرب مفرس ہیں اور مابعد الطبیعاتی ہیں، یہی وجہ ہے کہ انیس اوزان کا محاورہ عوام الناس سے قریب ہے دبیر کی شعری لسانیات کی علماء اور ثقافت کے خاص الخاص طبقے تک رسائی ہے۔ انیس مرثیہ کے چہرے میں اسی جزئیات سے کام لیتے ہیں تو ان کی زبان کا وہ دبستان سامنے آتا ہے جس کا بطور اختصار اوپر ذکر ہوا، انیس ناسخ سے ذاتی قربت کے باوجود ناسخیت سے ذہناً قربت نہیں رکھتے اور اپنے خاندانی روزمرہ زبان اور محاورے پر تکیہ کرتے ہیں اور اپنے دادا امیر حسن کی جزئیات نگاری کے فن کو بروئے کار لاتے ہیں تو ابلاغ کے مؤثر راستے کھلتے اور جالیات کے دائرے بنتے چلے جاتے ہیں۔ نسیم امر دہوی کے مرثیوں کے چہرے دبیر اور انیس دونوں سے مختلف ہیں۔ کیونکہ انیس اور دبیر دونوں فطرت نگاری اور منظر نگاری سے چہرے مرتیں کرتے ہیں مگر اس فرق کے ساتھ کہ دبیر معرب اور مفرس ذخیرہ الفاظ سے کام لیتے ہیں انیس مفرس اور تہند، نیز دونوں کی امیجری میں اگرچہ منظر نگاری اور فطرت نگاری موجود ہے لیکن تشبیہات استعاروں علامتوں اور مثالوں میں فرق ہے۔ دونوں کا آغز بھی مختلف ہے، انیس کا مشاہیر تہند ہے۔ دبیر کا کتابی مطالعے پر دار و مدار ہے اور فکر پر مابعد الطبیعاتی اثرات کا غلبہ ہے لیکن نسیم کے مرثیوں کے چہروں میں دونوں سے مختلف خط و خال آتھرتے ہیں جو زمانے کے تقاضے کے مطابق ہیں یعنی چہرے کے بیانہ حصے میں قدرتی مناظر یا مناظر فطرت

سے جو متحرک تصویریں جو اس قسم کے حوالے سے بنتی ہیں وہاں نسیم کے چہرے حالات حاضرہ کے کسی موضوع کو بحث و تحیص اور استدلال سے آراستہ کرتے ہیں لہذا اس مقام پر بھی نسیم کا دبیر اور انیس دہائیوں سے کسی طرح کا بھی تقلیدی رشتہ استوار نہیں ہوتا انیس کے چہروں میں متحرک مناظر میں قاری اور سامع جذب ہو جاتا ہے دبیر کے چہروں میں زبان کی جزالت پر نگاہ پڑتی ہے۔ نسیم کے چہروں میں فکری مباحث کسی ایک رخ پر رواں دواں نظر آتے ہیں اور بحث کے کسی ایک سرشتے کو قاری یا سامع تمام لیتا ہے اور اور آخر تک اسی ڈور سے بندھا رہتا ہے۔ تینوں کے مرثیوں میں تہذیبی شہر لکھنؤ ہے لیکن زمانی اقدار کے اختلاف کے ساتھ اس شہر کی فضا اور حدود اور بعد تینوں نگاروں میں مشترک ہے یہ اختلاف جزئیات کہ میرا نیس رزم و بزم کے نقشے میں کرداروں کے رکھ رکھاؤ حفظ مراتب اور نفسیاتی آثار چرچا اور دوا مائی عناصر سے نہایت مؤثر کام لینے میں مکالموں کی برجستگی مستزاد ہے دبیر بھی انہی دوا اثر میں فنی سفر کرتے ہیں۔ لیکن زبان کی جزالت کے سبب منظر پس منظر اور پیش منظر تھوڑا سا دھندلا دھندلا نظر آتا ہے نسیم کے کرداروں اور مکالموں پر تو ضرور توجہ دیتے ہیں لیکن کردار نگاری اور اور مکالمہ نگاری پر فنی کارانہ توجہ نہیں دیتے نیز یہ کہ جس طرح کا چہرہ وہ اپنے مرثیوں میں قائم کرتے ہیں اس کے لئے مکالموں اور کرداروں کی جزئیات پر توجہ کی ضرورت بھی نہیں ہوتی کیونکہ زمانی و مکانی تبدیلیوں کے سبب نسیم مباحث کے جن گوشوں پر قاری اور سامع کو متوجہ کرنا چاہتے ہیں وہاں بحیم کے بجائے بحسب کی ضرورت ہوتی ہے۔ لہذا یہاں بھی نسیم دونوں بزرگوں کے فنی میدان سے الگ ہیں اور رزم و بزم کے وہ نقشے اور ان کی وہ تفصیلات اور اس کے جزئیات جو میرا نیس اور مرزا دبیر کے فن مرثیہ نگاری کا طرے امتیاز ہیں نسیم کی فنی ضرورت پوری نہیں کرتے بنا بریں اس میدان میں بھی نسیم بیرونی انیس سے مستثنیٰ قرار پاتے ہیں۔ مناسب معلوم ہوتا ہے کہ اس جگہ تینوں شعراء کے مرثیوں کے چہروں سے چند

ابتدائی بند نمونہ نقل کر دیے جائیں تاکہ قارئین خود اندازہ فرمائیں :-

انیس :

جیب تیری مسافت شب آفتاب نے جلوہ کیا سحر کے رخ بے حجاب نے
دیکھا سوئے فلک شکر گدھن رکاب نے مرکز صدائیتوں کو دی اس جناب نے
آخبرے رات حمد و ثنائے خدا کرد
اُٹھو فریضہ سحری ادا کرو
ہاں غازیو، یہ دن ہے جلالِ قتال کا یاں آج خوں پیے گا غم کی آل کا
چہرہ خوشی سے سرخ ہے نہ کمال کا گزری شب فراق دن آیا وصال کا
ہم وہ ہیں غم کریں گے ملک جن کے واسطے
رائیں ترپہ کے کافی ہیں اس دن کے واسطے

مرزا دبیر :

پیدا ہوا سپیدہ طلعت نشانِ صبح مجھ کو کا وعدہ کردہ لطفِ اذانِ صبح
باندھے عامر نور کا پہلے کتنا صبح چرخ چارویں پر گیا خطبہ انِ صبح
منہ سب کے سوئے قبلہ امید ہو گئے
سرگرم سجدہ عینی و غور شید ہو گئے
آیا عروج پر شہر گیتی ستانِ مہر لی روز نے پناہ بذر نشانِ مہر
پرچم کشا ہوا علم زرفشانِ مہر ظاہر ہوئی رطلے پیتاب و توانِ مہر
نیزہ کرن کا دیدہ گردوں میں ڈال کے
مغرب میں چھینکی رات کی پتلی نکال کے

نسیم آرموہوی :

عقد اک رشتہ سرشتہ انسانی ہے عقد اک عقدہ سرشتہ روحانی ہے

عقد حکم نبوی آیہ قرآنی ہے عقد اک ایسا عقیدہ ہے جو لافانی ہے
عقد رجن کی قربت میں بٹھا دیتا ہے
عقد شیطان کے حملے سے بچا دیتا ہے
عقد ہے عقدہ کشا غنیمہ خاطر کیلئے شمع منزل رہ ہستی کے مسافر کیلئے
کم نہیں کچھ یہ سند غائب حاضر کیلئے فتح اول ہے یہ پیغمبر آخر کے لئے
پہلے ہر کام میں پڑتی رہی شکل کی گرہ
جب عقد مجھ سے بندھا عقد کھلی دل کی گرہ

نسیم امروہوی کے ایک اور مرثیے کے چہرے سے دو ابتدائی بند ملاحظہ فرمائیے:
جامع آیات قرآن شہادت ہیں حسین مجمع اخلاق و شکر و صبر و محبت ہیں حسین
شامع اجمال ایثار و صداقت ہیں حسین کر بلا پر جو ہوئی نازل وہ آیت ہیں حسین
مصحف باری کا جب آئین خوش آئیں بنا
اس کا قول ان کا عمل مل کر خدا کا دیں بنا
وہ نبی کے دل کی توتیہ کی دل کا چین وہ نبی کی چشم بینا یہ نبی کے نور ہیں
مشرق اسلام ہے یہ امام مشرقیں ایک ہی جلنے کے دو پرتو ہیں قرآن و حسین
فرق نہتا ہے وہ جادو ہے یہ خضر راہ ہیں
اُس میں تاویل ہیں یہ حکم کتاب اللہ ہیں

تیسرا شعر اے اسالیب کے ان نمونوں سے تینوں کے مابین مزاج اور مذاق کا
فرق واضح ہوا اب اور آگے چلتے
اردو نظم کی جتنی قسمیں اور ہمتیں موجود ہیں ان میں مسدس سب سے اہم اور دقیق
ہے یوں تو ترکیب بند اور ترجیع بند میں بھی بیان اور شرح کی بڑی گنجائش ہے لیکن
طویل نظر لئے مسدس سے بہتر مرثیے کے لئے کوئی اور شیت نمودار و مناسب

نہیں۔ شخصی مرثیے میں تو شعراء نے ہر قسم کی ہمت میں طبع آزمائی کی جو شخصیت کے قد و قامت
یا شان و کرامت و عقیقت کی مناسبت سے شکلیں بدلتی رہی لیکن واقعہ کر بلا کی حاجت
اور اس خوتیں سانحہ عظیم کے تمام اخلاقی گوشوں کو اجاگر کرنے کے لئے جنوبی ہند
سے لے کر شمالی ہند تک صنعت مرثیے کو ارتقا حاصل ہوا اس میں مسدس نے اہم
کردار ادا کیا اگرچہ شمالی ہند پہنچنے سے پہلے ہی جنوبی ہند میں مرثیہ مسدس کی شکل اختیار
کر چکا تھا۔ لیکن مسدس کی اصل گہرائی اور گیرائی میں نمودار ہونے کے لئے اسے دہلی اور
انیس کا انتظار کرنا پڑا۔ ساخت اور بناوٹ کے لحاظ سے یہ محض چھ مصرعوں کا ایک ایسا
پیاز نہیں جو اپنی اکائی یا وحدت میں اظہار بیان کی طاقت اور توانائی رکھتا ہے اور تسلسل
کو قائم رکھنے کی بے پناہ صلاحیت، بلکہ لوں ہے کہ اس کے بخود توانائی و ردیف کے باہمی
ارتباط میں بھی نغمگی غنائیت اور باطنی آہنگ سے نئے اسالیب بیان کے راستے کھلتے
ہیں چاکر دست فنکار جس کے پاس بے پناہ لغات ہوں اور جو الفاظ کے داخلی اور خارجی
حسن سے بھی واقف ہو رعایت عقلی و معنوی کے گر بھی برت سکتا ہو وہ مسدس کی پہنائی
کو بخوبی استعمال کرتا ہے۔ دہلی اور انیس کی طرح نسیم بھی اس فن میں یکتا تھے جبکہ جس طرح
انیس نے مروف اور غیر مروف بیتوں کے التزام میں الفاظ اصوات سے کام لیا ہے اس
پر نسیم امروہوی نے خود بھی کیا ہے۔ یہی وہ مشکل مقام ہے جس پر دوسرے مرثیہ نگاروں
کی یا تو مطلقاً توجہ نہیں ہوتی یا انہوں نے اسے بجا ہی تھمر سمجھ کر چوما اور چوم
کر چھوڑ دیا نسیم چونکہ لغت پر خصوصی توجہ رکھتے تھے عربی مفردات اور اشتقاق کے صوتی
اثرات کے مزاج اور مذاق کو جاننے تھے الفاظ کے مرکبات مفردات اور اشتقاق کے صوتی
اثرات کے دائرے سے واقف تھے لہذا مصوتوں اور مصمتوں سے وہ کام لینے کی کوشش
کرتے ہیں جسے میر انیس برت چکے تھے مغلہ دیگر مہناج اور اسالیب انیس کے اس

لئے حوالے کیلئے دیکھئے اردو مرثیہ سفارش حسین اور اردو مرثیے کا ارتقا ڈاکٹر صبح النان

اسلوب کی پیروی بھی ایک مشکل کام تھا، نسیم نے اس پر توجہ دی اس لئے ان کا فرضہ جا نہیں ہے اس ضمن میں دبیر اور انیس کے مابین جو فرق ہے وہ بھی نسیم کی نگاہ میں تھا۔ جی تو انہوں نے علی الاعلان اور سب انگ دہل یہ کہا کہ ان کے جدا جدا حضرت شیم امروہی اور ان کے (نسیم امروہی) کے فن میں واضح فرق یہ ہے کہ اول الذکر دبیر کے فن کے مقلد ہے اور موثر الذکر انیس کے پیرو ہیں۔

مرثیے کی مسدس میں شعری لسانیات کا ایک خاص مقام ہے جو اباب نظر سے مخفی نہیں، پابند رکن اور آزاد رکن کی اصطلاحات میں یہ بات علماء پر بخوبی واضح ہے کہ وہ صوتی رکن جو کسی صحیح معنیٰ پر ختم ہوتا ہے۔ پابند CONSONANT پر ختم ہوتا ہے۔ پابند CLOSE SYLLABLE سمجھا جاتا ہے اور جو حرف علت یعنی مصوتہ VOWEL پر ختم ہوتا ہے آزاد OPEN SYLLABLE کہا جاتا ہے حروف علت الف و لام کو (خواہ تحتانی خواہ معکوس) بیتوں میں اسی التزام سے برتنے سے جو صورت پیدا ہوتی ہے وہ مرثیہ خوانی کے تحت اللفظ دبستان میں خوش آہنگی پیدا کرتی ہے، خوش قسمتی سے مجھے نسیم کے بیشتر مرثیوں میں یہ نظام کا فرما نظر آتا ہے۔ میں نے آنکھ بند کر کے مراثی نسیم کی جلد دوم کا صفحہ ۲۵ کھولا تو دوسرے تیسرے چوتھے اور پانچویں بند کی صورت حال یوں سامنے آئی ملاحظہ کیجئے :

وہ دہیے دبیر سلطنت وہ جاہ و شہم وہ چوہا رسانیں لئے قدم بہ قدم
مہیبان کی وہ شکلیں نفس بھی ماحترم کرے جو چوں ہی کوئی گزر کھلئے سرز قلم

لئے یزید سے وہ قتل کے نوشتے تھے

وہ میس رویہ تھی ویسے ہی وہ فرشتے تھے

یہ حکم تھا کہ ابھرنے نہ دیں صدائے ضمیر جو بات تھی ہو وہ منہ سے نہ کہنے پائے ضمیر
نہ تودیوں کی شکن سے بھی ہوائے ضمیر نفاق کے تھے معلوم وہ سب برائے ضمیر

بھڑے جو تخت سے دنیا بھلی بھلی بھر جائے
گلے پر جزا اخلاق کے چھری پھر جائے

ہاں تجل شاہی نگاہ حاکم شام مٹھی بچشم خماریں سوئے امام اناام
بصد غرور حکومت کیا شقی نے کلام کہو خیال ہے کیا لے حسین کے مقام

جو خیر خواہ بنے کچھ نہ کچھ صلا پایا

حسین نے مری بیعت نہ کی تو کیا پایا

یہ لفظ سنئے ہی پھر جو وارث کراہ تو پھرے دالوں کے ہاتھوں سے گر پڑے پھیلا
لرز رہا تھا جو غصے کی تھر تھری سے بگاڑ تو بیڑیوں کی گئی دور دور تک بھنگا

کہا ڈپٹ کے طریق بیباں سنبھال شقی

حسین اور تری بیعت زباں سنبھال شقی

پہلے بند میں چاروں مصرعے غیر مروف ہیں بیت مروف ہے۔ دوسرے بند میں چاروں مصرعے اور بیت مروف ہیں تیسرے بند میں مصرعے غیر مروف ہیں۔ بیت مروف ہے اور چوتھے بند میں بھی یہی صورت حال ہے۔ چاروں بندوں میں ابیات کے مصوتے آزاد ہیں اس لئے اس کے آہنگ میں غنائی کیفیت پائی جاتی ہے اس بنا پر نسیم نے مسدس کی شعری لسانیات کو سمجھ کر اسی ہنج پر برتا ہے جو میر انیس سے مخصوص ہے، میر انیس کے ایک مشہور مرثیے کے پھرے سے یہ دو بند ملاحظہ کیجئے جس سے راقم الحروف کے موقف کی تائید ہوتی ہے اور دونوں بندوں کو نسیم کے مذکورہ چاروں بندوں کے مقابلے میں رکھ کر پڑھیے :-

صبح صادق کا بھانچہ نہیں وقت ظہور زمرے کرنے لگے یاد الہی میں ڈوبو

شکل خود رشید برآمد ہوئے غیب سے حضور یک بیکس بیک گیا چار طرف دشت میں نور

شش بہت میں مرغ مولا سے طہور تھی تھا

صبح کا ذکر ہے کیا چاند کا چہرہ تھی تھا

ٹھنڈی ٹھنڈی وہ ہوائیں لہریاں ہنر دم بہ دم جھومتے تھے وجد کے عالم میں بھر
اوس نے فرش زمرہ پر بچائے تھے گھر لونی جاتی تھی لپکتے ہوئے سبزے پر نگر
دشت سے عجم کے جب باد صبا آتی تھی
صاف پنوں کے چپکنے کی صدا آتی تھی

زبان و بیان کے لسانی اور شعری دو امر مرثیہ مستند اور انیس کے حوالے سے
شعری محاسن کثرت موجود ہیں جن کا احاطہ ان مختصر شذرات میں ممکن نہیں لیکن نسیم
امروہوی نے تقلید انیس کے سلسلے میں جن فنی لوازم کو ملحوظ رکھا ان میں سے چند کا ذکر
مناسب معلوم ہوتا ہے، یہاں اس بات کا ضمتا ذکر کرنا غیر ضروری نہ ہوگا کہ وہ فنی لوازم
جن کا ذکر ہو چکا ہے یا جن کا ذکر آگے آنے والا ہے کم و بیش دتیر کے یہاں بھی موجود ہیں
کیست اور کیفیت کی تفریق کا خط منحنی کیسینا آسان کام نہیں ہے۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ اگر
روایتی انداز میں شبلی کے تتبع میں موازنہ کیا جائے تو موٹی موٹی چند باتیں کر کے راقم الحروف
اپنے فرض سے عہدہ برا ہو سکتا ہے لیکن اس سہل انگاری سے نہ تو نسیم امروہوی کے فن
سے انصاف ہوگا اور نہ انیس و دتیر کی فنی تفہیم کی کوئی معقول صورت نکلے گی کہ فی زمانہ
عملی تنقید کے لئے بھی نظری تنقید کے تمام مروجہ دلتانوں کے انطباق APPLICATION
کے ادب کے قارئین کے اذہان کے آئنی نہایت وسیع کر دینے ہیں مغربی سائنسوں یا سائنسوں
میں مغربی افکار و نظریات نے بھی اذہان کی تربیت و تہذیب جس انداز سے شروع کی ہے
اس میں فکری عمق کو اور تجزیہ و تحلیل کو کافی دخل ہے چنانچہ اب شبل کے رومانوی
جالیاتی اور آئینی زاویہ تک نہیں رہی اگر آفاقی شاعر تسلیم کے مہلتے ہیں تو اس میں ان
پیانوں کو دخل ہے جو بیسویں صدی میں وضع ہوئے ہیں یا ہوتے چلے جاتے ہیں الفاظ و
معنی کی بحث بھی ساختیاتی و رستہ ان کے حوالے سے کافی وسیع ہو چکی ہے جالیات اور
ردمان کے پیالوں میں بھی تبدیلی ہوئی اور نفسیات میں محض فریڈ لوبگ اور ایڈلر کے ناموں

سے نہیں ان کے نظریات کے اضافے سے بھی بہت فرق پڑ چکا ہے تخلیقی کار کی سائیکلی اور
اس کی جہلتوں، اس کے خوابوں، اس کے شعور، لاشعور، تحت الشعور اور قبل شعور نے
کسی فن پارے کی تشریح کے معنوی جہات کو یکسر تبدیل کر کے رکھ دیا ہے اب تو نوزائیت
کی بحث بھی بالکل پیش پا افتادہ بن چکی ہے غرضیکہ شاعری میں آفاقیت اپنے موضوع اور
معروض میں تلاش کرنا آسان بھی ہے اور مشکل بھی آسان وہاں جہاں اس کا وجود بہم
نہیں ہے اور مشکل وہاں ہے جہاں آفاقیت موجود نہیں ہے لیکن ناقدین کھینچ تان کر
آفاقیت دریافت کرنے پر تل جاتے ہیں ظاہر ہے کہ نسیم اور انیس کے قروقامت میں
زمین و آسمان کا فرق ہے خود نسیم کو بھی اس کا احساس تھا پھر یہ کہ انیس کے مرثیہ میں
بے شمار موضوعات ہیں اور موضوعات بجائے خود آفاقی ہیں ان موضوعات کے ضمنی موضوعات
بھی وسیع ہیں نیز بیشتر موضوعات اپنے زمانے کے سیاق و سباق سے مربوط ہیں اس پر
ط، یہ کہ ان کے بیان میں اسلوب انیس بجائے خود موثر و قبیح اور نادار و وصف ہے ان دائرہ
میں قدم رکھتے ہوئے تو فرشتوں کے بھی پر چلتے ہیں نسیم کہاں چل سکتے تھے لیکن چند دائرے
ایسے بھی ہیں جہاں نسیم پہنچ سکتے تھے اور اس دائرے میں جہاں نسیم نے قدم رکھا ہے، کمال
کیا ہے۔ ایسے ہی چند کمال کی طرف اشارے کرنا ماقام الحروف کا مقصد ہے۔

انیس کی وفات کے کوئی باسٹھ تیسٹھ سال کے بعد نسیم لکھنؤ پہنچے تھے۔ لکھنؤ تاریخی
تہذیبی اور معاشرتی لحاظ سے بہت کچھ بدل چکا تھا۔ مرثیہ کی صنف میں بھی کافی تبدیلیاں
ہو چکی تھیں۔ انیس و دتیر اور عشق کے اہل خاندان مرثیہ گوئی اور مرثیہ خوانی کو کسی حد تک اپنی
میراث بنائے ہوئے تھے اور حق یہ ہے کہ ان اخلاف نے اپنے اسلاف کے فن کو زندہ رکھنے
اور ترقی دینے میں زبان اور ادب کی بید خدمت کی، لیکن بعض لکیر کے بغیر بنے ہیں
اور صرف چند مرثیہ گویوں کو فنی ترقی کا خیال ہما جنہوں نے ساقی نامے یا بہار کا اضافہ
کر کے مرثیہ کے دامن میں وسعت پیدا کی۔ انیس میں زمانے میں فیض آباد سے منتقل

ہو کر لکھنؤ پہنچے تھے تہذیبی لحاظ سے لکھنؤ اپنے شہلے پر شاہگر سیاسی لحاظ سے انحطاط پذیر اور پورے برصغیر میں مسلمانوں کا جہز و مال ہو رہا تھا لکھنؤ اس سے الگ نہ تھا، تاہم جس طرح بھجنے سے پہلے چراغ بجھ کر رہتا ہے اور اس کی کو تیز ہو جاتی ہے، تہذیبی لحاظ سے یہ وہی دور تھا:

خوش در حشید و لے شعلہ مستعجل بود

ولیم ٹائٹن نے جس لکھنؤ کا نقشہ کھینچا ہے جن عمارتوں، کوپوں، باغوں کا ذکر کیا ہے جن ہائے سجیلے راجپوتوں پٹانوں اور مغلوں کو اسلم سے ایسے ایسے ہر رتے اور مرگشتی میں اکڑتے ہوئے دکھایا ہے بات بات پر کٹ مرنے اوپچی بنے ہائے لکھنوی سپاہیوں کو پیش کیا ہے وہ لکھنؤ کی داستانوں، مرثیوں اور مثنویوں میں جلوہ گری کرتے ہیں، سرور اور نشاط کی داستانوں میں سرشار کے نادلوں میں طلسم ہوش رہا میرائیس اور دتیر کے مرثیوں میں وہ لکھنؤ پوری طرح زندہ اور تابندہ ہے لیکن نسیم کو وہ لکھنؤ نہیں ملا۔ نسیم کو اس لکھنؤ کے مرقع محض کتابوں میں ملے یا خاکستر لکھنؤ میں کچھ دبی ہوئی چنگاریاں ملیں جن میں بھڑکنے کی تاب و توان باقی نہ تھی۔ انیس کے لکھنؤ میں جاگیر داری نظام کو زوال ہو چکا تھا اس میں دم تو نہیں تھا لیکن غم وہی تھا، اترتی چلی چکی تھی بل باقی تھا، موئے آتش دیدہ پر بھی موئے خیرہ کا گمان ہوتا تھا۔ نسیم نے لکھنؤ میں قدم بھی رکھا تو سرکار انگلشیر کے سرشرعہ تعیم کے تحت چلنے والے ایک سرکاری کانٹے میں پکڑ کر حیشیت سے، اور پھر مرثیے کے سیی ادارے سے وابستہ ہوئے گویا انیس کے لکھنؤ کی پرچھائیں صرف ادبی و مذہبی حلقوں تک محدود تھیں وہ بھی آہستہ آہستہ سمٹ رہی تھی سکڑ رہی تھی۔ یوں تو برصغیر میں، ۱۷۵۰ء میں بنگلہ پرایسٹ انڈیا کمپنی کا مکمل تسلط قائم ہو چکا تھا۔ ۱۷۵۱ء میں احمد شاہ ابدالی نے جاٹوں اور مرہٹوں کو شکست فاش دینے کے باوجود انگریزوں سے تعرض نہ کیا تھا اور انگریزوں نے اپنے اداروں کو مستحکم اور مقامی اداروں کو کمزور کر کے استعماری نظام کی بنیادیں مضبوط بنا کر شروع کر دی تھیں

فورڈ ولیم کانٹ قائم کر کے بظاہر اردو کی خدمت کا شوشہ چھوڑا گیا اور پردہ خاموشی کی بیخ کنی کر کے مسلمانوں کے مشرق وسطیٰ سے سیاسی مذہبی تہذیبی اور تجارتی روابط کو یک قلم ختم کر دیا گیا تھا، ۱۷۲۰-۱۸۳۱ء میں دہلی کانٹ قائم ہوا اور یہاں سے مقامی تعلیمی اداروں کی رہی سہی حیثیت بھی ختم ہو جاتی ہے، کہنے کا مقصد یہ ہے کہ سامراج کے قدم جیسے جیسے مستحکم ہو رہے تھے مشرق کے قدیم انحطاط زدہ ادارے ٹوٹ رہے تھے یا اپنی طبعی موت مر رہے تھے۔ یہاں کا عسکری نظام، تعلیمی نظام، تجارتی نظام صنعت و حرفت کے مسائل کے نظام یا ختم ہو رہے تھے یا ختم کے جا رہے تھے اور ان سب کا تعلق اقتصادی نظام سے تھا جس کا زوال بہت پہلے شروع ہو چکا تھا۔ دہلی کانٹ کے قیام کے ساتھ ہی ہندوستان کا قدیم پات شالہ کا نظام اور مسلمانوں کا درس نظام تیزی سے زوال پذیر ہوا۔ مسلمانوں کے درس نظامیہ کے ساتھ جو ابعدا طبیعیاتی تصورات تھے وہ بھی لرزہ بر اندام ہو گئے کہ دہلی کانٹ میں مغربی نظریات مغربی افکار اور مغربی فلسفہ فکر کے آجانے سے اس وقت کی نوجوان نسل کے اذہان اور قلوب کیسے بددل کر رہ گئے، خصوصاً پروفیسر رام چند نے اپنی ادارت میں جو تین مجلے شائع کرنا شروع کئے انہوں نے محمد حسین آزاد، ندیر احمد، پیارے محل، آشوب اور مولوی ذکار اللہ جیسے نوجوانوں کو بے حد متاثر کیا۔ یہ تینوں رسالے محبہ ہند، فوائدا نظارین اور قرآن السعدین، کانٹ کے باہر نوجوانوں میں بھی بے حد مقبول تھے۔ بنیادی بات یہ تھی کہ جدیدیاتی مادیت اور اس کی افادیت پر غور و نحوہ کی عادت پڑنے سے اس وقت کے تعلیم یافتہ نوجوانوں کا فلک اور ہوائیں اور ہوائیں۔ غالب جو ۱۸۳۰ء کے لگ بھگ کلکتے کا سفر کر چکے تھے اور یہاں کی معیشت اور معاشرت کے ساتھ ساتھ بدلتے ہوئے تہذیبی اقدار دیکھ چکے تھے اسی دہلی کانٹ میں عربی اور فارسی کے پروفیسر کی اسامی پر امید فار ہوئے تھے اور یہ تمام تبدیلیاں ۱۸۵۰ء کی ناکام جنگ آزادی کے بعد واضح طور پر سامنے آ گئیں۔ انیس نے جنگ آزادی دیکھی اور اس کے اثرات کو بہت قریب سے محسوس کیا یہ نہ تھے کتابوں میں پڑھانے والوں سے سنا نیز یہ کہ

نیم نے جنگ آزادی کے اسباب و علل پر معروضی طور پر غور کیا۔ انیس اس کا خود حصہ بنے، انیس کے سامنے تمام مظاہر مجسم تھے۔ نیم کے لئے تاریخ کا حصہ تھے، غالب نے اقتدار کی تبدیلیوں سے بہت پہلے ذہنی سمجھوتہ کر لیا تھا۔ یہی تو وہ سرسید کی کتاب پر تقریظ لکھتے وقت، وقت کے تیز اور زمانے کے تقاضوں کو ملحوظ رکھنے پر زور دیتے تھے۔ انیس اور دیر اس وقت اپنی مخصوص مابعد الطبیعیات کے رومان کے حصار میں تھے اور غریبے کو محض فنی اور ادبی چیز نہیں بلکہ توشہ آخرت بھی سمجھتے تھے جو ان کے قارئین اور سامعین میں اور ان میں ایک مشترک عقیدہ تھا، نیم کے قارئین اور سامعین کی ذہنی تربیت میں یہ چیز اس قدر غلو کے ساتھ شامل نہ تھی یا یوں سمجھئے کہ نیم کے قارئین و سامعین محض خیالی جذبے اور وجدان کے رومانی حصار سے نکل چکے تھے تفکر و عقل سے قریب تھے اور تاریخی حقائق کو منطقی اور استدلال کی قوت سے تسلیم کرتے تھے نیم کو اپنے عہد میں زیادہ مشکل کا سامنا تھا۔ لیچرڈ اساطیر اور دیومالائی عہد کے طلسمات کا سحر ٹوٹ رہا تھا یا ٹوٹ چکا تھا، نیم کو اس لئے بھی زیادہ مشکل پیش آئی کہ وہ خود انیس اور ان کے فن کے شیدائی تھے اور انیس کی تقلید میں ان کے فن کے تمام لوازم کا برتنا مشکل تھا کہ وقت چولا بزل چکا تھا۔ نیم کی پسندیدہ لکھنوی سوسائٹی بھی اپنی کینچی آثار چکی تھی پھر یہ کہ اس لکھنؤ میں سرسید کے پرستار بھی تھے اور اکیرالہ آبادی کے بھی، حالی کے متبع بھی اور اقبال کے شیدائی بھی، علی گڑھ تحریک کے عاشق بھی، مخالف بھی، تہذیب الاخلاق کے چاہنے والے بھی اور اودھ پنج پر جان پھر کٹنے والے بھی، انجمن معیار لکھنؤ کے بھی ایک طرف حلقہ گوش موجود اور ترقی پسند مصنفین کے بانیان بھی، جہاں ہیئت، مواد، موضوعات، معاشرتی تباہی اور روایتی تقاضوں میں اس قدر چپقلش اور تنازعے ہوں وہاں اپنی پسند کی صنف ادب میں اپنا اسلوب بنانا بہت مشکل ہے، لیکن نیم نے اسلوب بھی بنایا، اس پر چلے بھی اور بہت سی ان روایات کا تحفظ بھی کیا جو صنفِ مرثیہ میں بالعموم اور میر انیس

سے بالخصوص، مخصوص تھیں۔

میر انیس نے واقعہ کر بلا کے تمام کرداروں کو جس تہذیبی شہر کے حوالے سے پیش کیا وہ لکھنؤ ہے یہ شہر اپنے حدود اور اہم، جغرافیہ کے لحاظ سے بلاد عرب میں ہی لیکن ہے وہ لکھنؤ اپنے تمام ترک و فرشتہ سامانیوں اور جلوہ پاشیوں کے ساتھ انیسویں صدی کا لکھنؤ، کرداروں کے نام بے شک عرب ہیں لیکن ادب آداب نشست و برخاست، بول چال، اٹھنا بیٹھنا کھانا پینا لود و باش، انفرادی اور اجتماعی رسوم و رواج، حفظ مراتب، لب و لہجہ نسبتاً طوطی طریقے، رزم و بزم، کینز میں غلام، ان کے ثقہ قرینے، نیسے ڈیرے، ظروف، زیور، جلو سات ساز و سامان، شادی بیاہ کی رسمیں، مرنے بیٹنے، تجہیز و تکفین، غرضیکہ قدم قدم پر لکھنؤ جھلکتا ہے اور حرف حرف سے لکھنؤ ٹپکتا ہے۔ عورتوں کی زبان، بولی، مثنوی، روزمرہ اور محاورے میں لکھنؤ اور صرف لکھنؤ موجود ہے لیکن میر انیس کا کینوس بڑا اعتبار بیات نگاری کے ہنر سے وہ اس شہر کو بخوبی جھلکاتے تھے۔ نیم مرد وہی نہ تو جزئیات نگاری، منظر نگاری اور کردار نگاری کی تفصیلات پیش کر سکتے تھے اور نہ ان کے پاس تجسیم نگاری کی گنجائش تھی، نیم کا لکھنؤ بھی بیسویں صدی کا مغرب زدہ لکھنؤ تھا جو روشن دماغ اور روشن خیال تھا، لیکن اسی پس منظر کے تقاضا محول میں حفظ مراتب بھی وہی کردار بھی وہی، ادب آداب بھی وہی اور نہایت جامعیت اور اختصار کے ساتھ واقعات بھی وہی مگر واقعات سے قائل و مقول کا اسلوب نیم کا یعنی انیس کے تتبع کے لئے مختصر کینوس پر بڑی بات کہنے کا ڈھنگ، نیم کو مہنگا پڑا، کیونکہ کم سے کم الفاظ میں زیادہ سے زیادہ باتیں، سہل منتفع کے سے انداز میں تین السطور اور محذوفات میں ادائے مطلب بہت بڑا معاملہ ہے جو ہر ایک نباہ نہیں سکتا اور وہ بھی زبان انیس میں، یہ سب مشکلات نیم نے خود اپنے لئے پیدا کیے لیکن ہنرمندی سے ان پر چلے اور اپنی انفرادیت قائم رکھی یہ برسی بات ہے یعنی انیس کی جزئیات نگاری کو ایجاز نگاری میں سمو دینا آسان کام نہ تھا۔

انیس کے ایک اور نمبر کو نسیم نے اپنے مرثیوں میں کسی دم خم اور تیر کے ساتھ پیش کیا ہے جو فی الحقیقت یہ مشکل تھا یعنی واقعہ مکر بلا میں مستورات کے کرداروں میں لکھنوی بیگمات کا روزمرہ محاورہ مکالمہ اور اس حفظ مراتب کا نہایت نستعلیق رکھ رکھاؤ، رعب داب، نہیب دبدبہ، وقار مگر مظلومی کے باوجود ہاشمی طنطنہ شان شوکت مہند اودھی لہجے کی شک، نسیم کے لئے یہ راستہ بے حد مشکل ناہموار اور سنگلاخ تھا کیونکہ امر و ہر تیر و ہر لکھنؤ کے خطے میں واقع ہے، نسیم امر و ہوی کی ابتدائی تعلیم قرنت اور گمریلو ماحول سب کچھ غیر لکھنوی تھا، مٹی کہ ان کے دادا حضرت شمیم جو دبیر لکھنوی کے متقلد تھے۔ وہ بھی تمام عمر رامپور میں رہے، خود نسیم بائیس سال کی عمر میں جب لکھنؤ پہنچے تو زبان اور اس کا قالب و لہجہ ان کے لاشعور میں جگہ بنا چکے تھے نیز یہ کہ لکھنؤ یا اہل لکھنوی میں یا اہل لکھنؤ سے ان کی کوئی قربانت قریب بھی ثابت نہیں نیز لکھنوی بیگمات کی زبان تک ان کی برا و راست پہنچ کسی طرح بھی ممکن نہیں، نسیم جیسے ثقہ متدین اور مہذب مولوی کی لکھنؤ کے اہل نشاط میں نشست و برخاست کا تصور بھی سوراہا ہے ہونہ ہو یہ انیس کے مرثیوں کا بالاستقیاب مطالعہ ہے جس سے ان میں یہ فیض پہنچا۔ انیس کی زبان جس قدر آسان، عام فہم اور سہل ہے اس کا نتیجہ اتنا ہی مشکل ہے دبیر کی زبان جس قدر مشکل ہے کسی عربی فارسی داں کے لئے (جیسے کہ نسیم تھے) اس کا اپنا اتنا ہی آسان ہے لیکن نسیم نے اپنے لئے مشکل راستہ چنا اور آسان راستہ ترک کیا، انیس کی شعری لسانیات میں جہاں لکھنوی بیگمات کا روزمرہ وقیع مقام رکھتا ہے وہاں اودھ کی عمرانی قدروں میں مادری نظام کی خوب بھی ملتی ہے، جناب زینب امام علی مقام کی شہادت کے بعد اہل حرم کو جس طرح سیکھتی ہیں اور ان کی حفاظت پر خود کو مامور کرتی ہیں اور حفظ مراتب میں سید سجاد کی امامت کا احترام کرتی ہیں وہ بجائے خود ایک اہم واقعہ ہے جسے دبیر نے بھی نظم کیا ہے اور انیس نے بھی لیکن انیس نے جس مہند شعری لسانیات سے اس

مقام پر جناب زینب کے کردار کو دوا العزیز کا حامل دکھایا ہے وہ انہیں کا کام تھا، چنانچہ اس نکتے کو نسیم نے بھی بخوبی سمجھا اور سمجھ کر برتا ہے، نسیم نے لکھنؤ کے سترہ سالہ قیام میں انیس اور ان کے فن سے خارجی اور داخلی سطح پر خوب خوشتر چینی کی اور پاکستان میں انیس کے فن کو محفوظ کرنے زندہ رکھنے اور آگے بڑھانے کی ہمیشہ نیک تدبیریں کیں یہی نکتہ پیروی انیس میں ان کے کام آیا۔

فیض —
ایک مختصر مطالعہ

فیض کی شاعری کا زندہ لفظ

شاعری میں زندہ لفظ لکھنے والا آفاقی شاعر وہی ہوتا ہے جو بیدار ذہن اور وسیع تر ذہنی افق کے ساتھ کائنات کے تمام انسانوں بالخصوص مظلوم انسانوں کے درد کو دلسوزی اور خلوص سے محسوس کرتا ہے اور ان کی ترجمانی آپ بیتی کے انداز میں کرتا ہے۔ اگر بغرض خیال عقودے عرصے کے لئے وہ رومانوی نقطہ نظر سے احساس اور وجدان اور جذبے سے رجوع بھی کرتا ہے تو اس میں بھی تخیل کی تہذیب میں سوچہ بوجہ، ذہانت اور شعور کی پختہ رو موجود ہوتی جو دستور میں گم ہو تو بین السطور میں ظاہر ہوتی ہے اور اس صورت میں احساس کی ایک نئی جہت سامنے آتی ہے جسے احساس کی نشاۃ الثانیہ کہا جاسکتا ہے جس میں شعور کی روکار فرما رہی ہے اور نظام تفکر و تعقل مسلسل ارتقاء پذیر رہتا ہے گویا نظریہ عقلیت اور اصول پرستی کی طرف اس کا قبضہ قائم رہتا ہے تاہم اسے گم کردہ راہ رومانویت کا نام نہیں دیا جاسکتا۔

فیض کی شاعری کی تقسیم کے سلسلے میں آج کل بعض نقادوں نے جو دند چرائی ہے اور انہی میں تو یہ ہیں کہ شاعری کی پس ان کی شاعری کے مفاہیم کے تعین میں جو اوشٹلے چھوڑے جا رہے ہیں ان سے ان نقادوں کی کم سواد پر ایک طرف تو ماتم کرنے کو جی چاہتا ہے دوسری طرف ان کی چالاکوں اور ستم طریقوں کا بیان اچھوٹے کا خیال آتا ہے۔ ان نام نہاد نقادوں نے فیض کے مرتے ہی فیض کو رومانی شاعر ٹھہرانے کے لئے فیض کی شاعری میں ”فرد کو دریافت کر کے فیض کی انفرادیت پر ہندی کی تان رومانیت پر جا کر توڑ دی ہے جس میں شیلیکل، شینگل، وارٹن، ہرڈل

LIVING MORE کا ترجمہ پروفیسر کریمین نے ایک تقریر میں زندہ لفظ کیا ہے۔

اور مادام دی اسٹیل وغیرہ کے لاطینی اور فصول حوالے دے دے کر قارئین کو مرعوب کرنے کی سعی لاحاصل کی گئی ہے اور روسو کے حوالے سے سیدھے سادے قارئین کو یہ کہہ کر ہیکانے کی کوشش کی ہے کہ رومانوی تحریک کے زیر اثر ۱۸۷۹ء کا فرانس کا یوس یا سی انقلاب برپا ہوا وغیرہ وغیرہ اصل میں یہی وہ چکر ہے جس کے تحت استعماریت ترسیل اور ابلاغ کے راستے میں موانع پیدا کرنے کے ساتھ نصب العین کو گم کر کے فصول اور فالتو چیزوں کے تصورات اور احساسات میں پھنسا کر دانشوروں کو ہیکاتی ہے تاکہ اس کے پردے میں ان کلاسیکات جاری رہ سکے۔ غالب، حالی، حسرت اور اقبال کے بعد فیض سب سے زیادہ واضح نصب العین کے شاعر ہیں جن کے بارے میں نہ ابہام ہے نہ گنگلک اور نہ کوئی شک و شبہ، روسو کے حوالے سے جس انقلاب کی بات کی جاتی ہے وہ صرف ہیکانے اور بھگانے والی بات ہے کم از کم ہاشور قاری ہنگ نہیں سکتا، جس انقلاب کی روسو کے حوالے سے بات کی جاتی ہے اس روسو کے بارے میں ڈاکٹر یوسف حسین خاں لکھتے ہیں۔

”روسو نے جذبے کے مقام کو عقل کے مقام سے بھی اونچا قرار دیا ہے اس کے نزدیک انسانیت کے دو کامداد اول کی تہذیب میں مضمر ہے نہ کہ دماغ کی۔ اس نے مذہب و اخلاق کو بھی جذبے کے تحت وابستہ کر دیا ہے جس کی بنیاد منطقی تجزیہ نہیں بلکہ یقین ہے“

فیض نے کسی ماورائی جذبے کی بات نہیں کی ان کے ہر تخیل کی اساس میں انسانیت ہے۔ یہ بات بجانے خود مضحکہ خیز ہے کہ فیض کی شاعری کی شرح تحسین ناسٹانس کے مترادف کی جا رہی ہے اور جو لوگ بزم غمیش اور بقلم خودیہ باتیں کر رہے ہیں وہ صحیح معنی میں فکری سطح پر فیض کی شاعری کی شکل و صورت کو صیغہ کر رہے ہیں کیونکہ جس رومانویت کے حوالے سے فیض کی تفہیم کرائی جا رہی ہے وہ باقاعدہ ایک سازش ہے کہ اردو ادب میں حقیقت یہ ہے کہ رومانویت کسی باقاعدہ تحریک کی شکل میں کبھی نہیں پائی گئی اور بقول شخصے ہمارے

یہاں تو مصنوعی کلاسیکیت (PSEUDO CLASSICISM) کا کوئی پس منظر بھی موجود نہ تھا جو انگلستان میں پروان چڑھا، یہ ضرور ہے کہ بیسویں صدی کی ابتدا میں آزادی کی خواہش بہت سے فنکاروں کے فن پاروں میں متبی ہے لیکن ترقی پسند تحریک نے جن لوگوں کیلئے فکری بات ہوا کیا ان کے بیان اور طرز نگارش میں کسی قسم کا کوئی ابہام نہیں انہوں نے ادب اور معاشرے کے رشتوں کو ہر سطح پر بخوبی سمجھا اور سمجھایا اور ادب اور ادیب کے کردار کا تعین بھی کیا۔ ترقی پسندوں نے گم کردہ ماہ رومانویت کو کبھی قبول نہیں کیا محض ایک جگہ لکھتے

ہیں۔

”ہیوگو رومانوی تحریک کا جو مردہ پرستی کے خلاف پہلا بغاوت تھی، صدر اس کا امر، اس کا شہنشاہ اس کا کاہن اعظم اس کا الہامی شاعر، اس کا پیغمبر اس کا خدا غرضیکہ اس کا سب کچھ تھا اس کا ڈراما ہر نافی گویا رومانویت کا پہلا صیغہ آسمانی تھا۔ رومانویت کی فتح کا یہ پہلا اعلان تھا۔ ہر طرف سے واہ واہ ہو رہی تھی۔ حاضرین کی نگاہیں رومان کے اس نئے حکمران پر جمی ہوئی تھیں۔ اس طرح یہ جو ایک لہرائی تھی وہ غائب ہونا شروع ہو گئی۔ پروفیسر اعظم حسین نے اسی باب میں ایک جگہ یوں لکھا ہے۔

”بیسویں صدی کے آتے آتے آزادی کی خواہش اور مغربی اثرات نے عمل کی دنیا سے دور ایک انتہا پسندانہ رومانوی اور تخلیقی انداز نظر پیدا کر دیا تھا جو کسی کے یہاں مذہب سے بغاوت کی شکل میں کسی کے یہاں تخیل دگیں بیانی اور الہانہ گمشدگی کے رنگ میں رونما تھا، جو زنجیریں واقعی زندگی میں نہیں ٹوٹ سکتی تھیں وہ خیالوں میں ٹوٹنے لگیں اور تھوڑی دیر میں کاروں سے محدود زندگی ہی میں نئے چمن کھلنے لگے“

مگر اس دور کو ترقی پسند تحریک نے ختم کیے واضح نصب العین پیدا کیا اور تمام اقدار

کا واضح تعین منضبط شکل میں کیا، فیض ترقی پسند تحریک کے زیر اثر جو شعور حاصل کرتے ہیں اس میں کسی قسم کے ابہام کی گنجائش نہیں۔ ان کی غزلوں اور نغموں میں وضاحت اور صراحت، موجود ہے غزلوں کے بین السطور ایک ارتقار پذیر شعور کی مسلسل ملتی ہے اور نغموں میں واضح طور پر اس کی نشاندہی ہوتی ہے۔

فیض نے معاشرے کے تمام عوامل اور اقدار کا سائنٹفک تجربہ کیا اور اس کے لئے انہوں نے معروضی رویہ اختیار کیا، جس طرح فالت کا ذہنی اتنی کلکتے کے سفر کے بور و سیج ہوا اور انہوں نے معاشرے کے مادی اور جذباتی اقدار کی صحت مندرجہ خطوط پر تقہیم کی بالکل ایسی طرح فیض نے ترقی پسند تحریک سے استفادہ کیا چنانچہ اس خیال کو بار بار تقویت پہنچتی ہے کہ فیض نے ادب اور زندگی کے رستے کے تعین کے لئے گہرے مشاہدے اور سائنٹفک تجربے سے کام لے کر انتہائی خلوص اور دلسوزی سے شعر کہہ رہا ہے مسئلہ کہ فیض کی دکشن میں کلاسیکی رنگ ہے، بجائے خود فیض کی رومان پسندی سے متعلق نہیں بلکہ یہ ان کی زندگی کا ایک انفرادی واقعہ اور مذاق سلیم کا ایک تقاضہ ہے نیز فیض کے معرب اور مغربی رویے کا غمازہ جس میں ہندو روپ کی گنجائش نہ تھی۔ اس حساب سے فیض کو غالب اور اقبال کے قبیلے کا شاعر سمجھنے میں کیا حرج ہے۔ نیز شمالی ہند میں اہل پنجاب کے لسانی مذاق میں کلاسیکی دکشن کا رچاؤ سوسائٹی کے اہل علم کا پسندیدہ طغرائے امتیاز تھا، لطف یہ ہے کہ معرب اور مغربی لغات کے باوجود فیض کی غزل جدید دور کے معاشرے سے کلام کرتی ہے اور آفاقی اقدار سے محو نظر آتی ہے اور یہی فیض کا زندہ لفظ بنتی ہے۔

فیض ایک سنجیدہ متین اور متدین شخصیت کے حامل تھے اور قید و بند و دار و سن کی صعوبتوں سے گزر کر انہیں صرف سرود گرم چشیدہ ہی نہیں کہا جاسکتا بلکہ اس آزمائش سے ہزار بار وہ گزرے یہ درست ہے کہ دار کی خشک مٹی پر فیض نہیں لگے، لیکن ٹکٹے میں کوئی کسر باقی نہیں رہی اور اس طرح سیکڑوں بار وہ اس تجربے کی گرمی اپنے حرارت سے دوچار ہوئے، گویا شاعر کی حیثیت سے کئی بار دار پر لگے، علاوہ انہیں ان کے قبیلے کے متعدد افراد دار و سن کے تجربے سے گزرے اور خود فیض نے آخر دم تک برہت کے محاذ پر زندگی

اور موت کو قریب سے دیکھا۔ کربلائے بیروت کے چرکے سہے اور۔
تن ہمہ داغ داغ شدہ نہ کجا کجا بہم
کاسط آٹھایا۔

فیض کی نعلوں اور غزلوں کا انداز یہ ہے کہ نہ نظم ایک ہی ہے۔ وہ ان زخم جدا جدا ہیں جو واردات ان پر گزرتی ہے وہ کل آفاق و انفس کے آشوب کا نوحہ ہوتی ہے جو ظاہر ہے کہ محض درد مندوں کی بات نہیں، احساس، ادراک شعور و آہی کا کرشمہ بھی ہے۔ اگر روشنی طبع ہی نہ ہو تو احساس و ادراک کہاں چنانچہ اس بصیرت اور آگاہی کے لئے تمام سماجی اور معاشرتی علوم سے واقفیت ضروری ہے۔ تاریخی تسلسل میں روایات کی کڑیوں کو ملا کر جن اقدار کا تعین ہوتا ہے انہیں صحت مند خطوط پر استوار کرنا محض عمرانی علماء کا کام ہوتا ہے جو رد و قبول سے گزر کر اجتہاد کرتے ہیں۔ فیض اس مرحلے سے بھی گزرے اور صحیح سلامت گزر گئے، دل پر خواہ کچھ بھی گزرتی لیکن شعور کی اس رو کو بچا کر لے آئے اور اس سے اپنے لیوان تحلیل کے شیش محل کو بجا کر جو روشنی کی اس سے محنت کشوں کی کنیا بھی جگہ گائی اور علماء کی جنون پٹری میں بھی اُجالا ہوا۔ یہ ایک امانت تھی جو مسلسل حالت سفر میں رہی ہے اور اسے سنبھالنے اور اس کے داروں تک پہنچانے کا کام ہر دور میں ہوتا رہا ہے لیکن جو اسے سنبھالتے ہیں وہ خود بڑی مشکل سے سنبھلتے ہیں۔

غائب نے، ۱۸۵ء میں چرکے تو سہے لیکن ان کے پاس وراثت کوئی نہ تھی، میر نے نادر شاہ، سورج مل جاٹ اور احمد شاہ ابدالی کے زمانوں کی قتل و غارت گری دیکھی اور دلی اور دل کے مرثیے بھی لکھے، میر و غائب دونوں بڑے شاعر تھے لیکن دونوں اپنے اپنے انداز کے نوحہ خواں و نوحہ گر ہیں۔ وراثت ان دونوں میں سے کسی کے پاس کوئی نہ لے قبیلے سے مراد ہے کہ کشتہ نہ شد از قبیلہ مانیت

تھی۔ دونوں نوحہ گر بھی ہیں نوحہ خواں بھی اور مبصر بھی لیکن وراثت اور امانت دونوں کے پاس نہ تھی اس لئے غم دوران کو غم جاننا سبھا۔ فیض نے پیکھوں سے جو کچھ لیا اسے اپنی ذات

کا یہ ہرگز مطلب نہیں ہے کہ میسر و غائب فیض سے (پھوٹے شاعر ہیں۔ میر و غائب کا قیامت تو شاید فیض سے) بلند تر ہے مگر وہ متاع شاعری میں بڑے ہیں۔ فیض کی نگاہ محض ماضی اور حال پر نہیں مستقبل پر بھی ہے۔ غائب بھی یہ احساس رکھتے ہیں کہ ان کے کلام کی شہرت ان کے بعد تمام روئے ارض پر پھیل جائے گی، فیض تو یہ دعویٰ بھی نہیں کرتے انہیں تو انکساری کے حصار سے نکلتا ہی نہیں ملا، اس کے باوجود ان کے تحلیل کی توانائی میں جو بصیرت اور شعور جذب ہوا ہے اس نے ان سے زندہ لفظ کھنڈا۔ میر غائب اور فیض کے کردار کا بغور مطالعہ کیجئے تو زندہ لفظ کھنڈنے والے کی قدر ہوتی ہے ان میں سے ہر ایک اپنے اپنے زمانوں کے آشوب سے گزر رہا ہے مگر ہر ایک اپنی جان عزیز کو بچانے کی فکر میں لگا رہا۔ فیض وہ واحد شاعر ہیں جنہوں نے موت کو بہت قریب سے دیکھا اور ان کی زندگی کے ماہ و سال موت کی قربت اور فادہ کی حرارت میں گزرے نیز انہوں نے بیروت میں بہت قریب سے حق کا معرکہ دیکھا، میر تو سورج مل جاٹ کو اپنا مرنے بچنے رہے۔ غائب نے انگریزوں کے قہیدے لکھے لیکن فیض نے تو مرتے مرتے بھی اور مرنے کے بعد بھی ظالموں سے سمجھوتے نہ کئے لہذا وہ اس بار امانت کو سنبھال کر نابہرود (کربلائے بیروت) سے نکل آئے اور زندہ رہے اسی لئے زندہ لفظ کھنڈنے کے اہل ٹھہرے۔

کرو کج جیس پہ سرکفن میرے قاتلوں کو گماں نہ ہو

کہ غرور عشق کا بانگ پس مرگ ہم نے بھلا دیا

یہی وہ وراثت ہے اور امانت ہے جو ہمارے زمانے کو منتقل ہوئی ہے، جو نرود و یزید کو بھی کھٹکتی تھی اور آج کے یزیدوں اور نرودوں کو بھی ایک آنکھ نہیں بھاتی انفس و آفاق میں اسی کجلاہی کا ذکر زندہ ہے جو ابراہیم اور حسین نے زندہ کی اور سنت منصور بھی یہی ہے۔ اسی امانت اور وراثت کو پر آشوب زمانوں میں سنبھالنے اور بحال کرنا اس کے ورثاء کے حوالے کرنے والے دانشور زندہ لفظ کھنڈتے رہے ہیں۔

فیض کی متخیلہ

فیض کی شاعری میں قوتِ متخیلہ کا مسئلہ اس لئے اہم ہے کہ بعض نقادوں نے ان کے ہوائی رویے کی تعلیم کی اساس اس سطح پر قائم کی ہے جہاں جذبدِ وجدان اور احساس موجود ہے اور اسی بنا پر ان کی شاعری کا رشتہ روحانیت سے جوڑ دیا جاتا ہے ہر چند کہ یہ بات بادی النظر میں بے ضرر نظر آتی ہے یا بعض لوگوں کو اس مفروضے میں زیادہ کشش نظر آتی ہے۔ لیکن بغور دیکھئے تو اس طرح فیض کی شاعری کا قد و قامت کم ہو جاتا ہے اور ان کی ساری فکری اور نظریاتی متعلقہ غارت ہو جاتی ہے۔ ایک لمحے کو اگر اس مفروضے کو درست تسلیم کر لیا جائے تو فیض کی قوتِ متخیلہ کا قوام پھر اس طرح بنے گا کہ وہ ایک رومان پسند شاعر تھے جسے احساسِ جذبہ اور محض وجدان سے سروکار نہ تھا اور فکر اور عقل تو گویا انہیں کبھی چھو کر بھی نہیں گزری تھی وہ احساس پر خیال کی بنیاد رکھتے ہیں آمد اور ہرجسنگی پر سردھننے ہیں۔ عقلیت کے نظریے اور اصول پرستی سے ان کا کوئی رشتہ نہیں ہے وہ منطق اور استدلال سے بھاگتے ہیں زمان و مکان اور ارضیت سے ان کا مطلقاً ناتہ نہیں بلکہ ماورائیت بے لگان اور بے لگام خیالات اور احساسات اور جذبات کی آماج گاہ ہے اور عقائد کی اس دنیا میں ان کی تکمیل ممکن نہیں لہذا لایعنیت اور

لے اس حساب سے شیلیکل، شینگ، وارثن ہرڈ، مادام دی اسٹیل، روسو، ورڈز ورث، کولرج، بائرن، شیلی، کیٹس، اسکاٹ، آسٹن، لیب، ڈی کوئینس اور ہیرلٹ وغیرہ سے فیض کا ذہنی رشتہ قائم ہو جانے کا، شاید یہی بات ایسے نقادوں کا منہبائے مقصود بھی ہے۔

قنوطیت ان کا مقدر ہے وغیرہ وغیرہ۔ اس بدیہی منطقی نتیجے پر رومانیت بھی پہنچاتی ہے تو ہمیں فیض کی قوتِ متخیلہ میں یہ عناصر نظر نہیں آتے بلکہ اس قوام میں ہم کو رومانوی خیالات کی توسیعی شکل انسانی تحلیل، معاشرتی عوامل تاریخی محرکات اور روحانی حقائق پہنچتی ہیں۔ صورتحال فیض کے یہاں نظر آتی ہے فکر اور عقل کا ایک مضبوط اور مستحکم پس منظر اور شعور کا ایک ارتقاء پذیر حیالیاتی نظام نظر آتا ہے جہاں انفس و آفاق کے فطری اور سائنسی رشتے مربوط اور منضبط صورت میں ملتے ہیں جہاں فکر میں جھول اور غلبہ بالکل نہیں ہے انسان اور کائنات کے فطری رشتے قائم ہیں اور ان باہمی روابط کے تمام سیاق و سباق ہر پہلو اور ہر سرچشمے سے مسلسل متواتر روز بروز روشن تر ہوتے جا رہے ہیں اور ارتقائی عمل بتدریج بڑھتا ہوا محسوس ہوتا ہے کہ وہ تمام معاشرتی علوم جس قدر پھیل رہے ہیں ان میں وضوح اور پہنائی آرہی ہے فکر انسانی میں بھی ارتقاء اور ذہن انسانی میں بھی وسعت آرہی ہے۔ لہذا فیض نے جس مقام سے اور جس مرکز سے کھڑے ہو کر کائنات کو دیکھا اور سمجھا اس میں دو پہلو بہت نمایاں تھے ایک تو شاعر کی جالیاتی آنکھ کھلی ہوئی تھی جس میں کائنات کا سارا حسن سما جاتا ہے اور دوسرے وہ آنکھ جس میں انسان کا تشکیل کردہ معاشرہ، اس احساسِ جلال کو شمس پہنچاتا ہے یعنی معاشی ناہمواریوں کے سبب جس کے پیچھے انسان کا ہاتھ ہے، یہ حسن غارت ہو جاتا ہے یہی وہ مقام ہے کہ شاعر کے تخیل میں تفکر اور عقل کا قوام شامل ہوتا ہے اور وہ کائنات کے حسن میں لگے ہوئے اس داغ کو صاف کئے اور چاند کے اس گہن کو دود کرنے کی سوچتا ہے۔ فیض کی شاعری کا آغاز ہی اسی مقام سے ہوتا ہے۔

اگر فیض کی زندگی کے اہم واقعات کی چھان بین کی جائے تو ایک کھلی کتاب کی طرح سارے واقعات اور حالات ایک دوسرے کی انگلی پکڑے مربوط صورت میں نظر آتے ہیں۔ مثلاً یہی کہ اپنے والد کے انتقال کے بعد انہیں ملازمت کرنا پڑی اور آسودہ حالی کی زندگی کو خیر باد کہنا پڑا، ملازمت کے انتخاب میں سول سروس ان کے مائے میں آتے آتے رہی اور اس کا امتحان کے ایک لمحے کو ہونا چھوڑ کر فیض نے متبادل راستہ اختیار کر لیا، پھر ملک

راج آئندہ سجاد ظہیر اور محمود الغفر کے ساتھ ساتھ رشید جہاں سے ملاقات نے فیض کے فکری راستے میں تبدیلی پیدا کی اختر شیرانی اور حسرت موہانی سے جو بات چلی تھی اور ن۔ م۔ راشد تک پہنچی تھی۔ اس میں رشید جہاں کے حوالے سے تبدیلی واقع ہوئی فیض نے احساس جمال کے سلسلے میں شاعری سے جو محبوت کیا تھا اور اظہار مافی العنبر کے لئے جو راستہ چنا تھا اس میں معاشرہ ایک سنگ گراں بن کر آیا۔ معاشرے کے قوام اور اس کی ترکیب میں تاریخ، معاشیات، عریانیات اور روایات خاص کردار ادا کرتی ہیں اور اجتماعی زندگی کے حرکات اور عوامل افراد پر یا ان کے معاشرتی نظام حیات پر جس طرح اثر انداز ہوتے ہیں وہ فیض کے سامنے نمودار ہونے لگے اور ان کی سائیکسک تجزیاتی توجیہات سامنے آنے لگیں پہلی جنگ عظیم کے تمام نتائج اور حرکات خواندہ طبقات پر ہو یا جو نئے لگے اور دنیا میں انسانی سماج کے استحصال کنندہ عناصر کی نشاندہی واضح شکل میں ہونے لگی، سرمایہ دارانہ نظام کے کمزور عناصر اور انسانی اقدار کے پامالی کے مناظر سامنے آنے لگے تو قوت متغیر کے دائرے پھیلنے لگے اور ذاتی افکار کے محدود پیمانوں سے باہر نکلنے لگے۔

فیض کی مختصر یا امجری میں اردو شاعری کے متوجہ سانچے ضرور ہیں لیکن ان سانچوں میں خود فیض کی شخصیت پوری طرح موجود ہے وہ اگر ایک طرف اختر شیرانی کی رومانویت کی طرف کھینچے ہیں تو دوسری طرف حسرت کی غاسقانہ شاعری میں انہیں معاشرتی موضوعات بھی اپنی طرف کھینچتے ہیں۔ ن۔ م۔ راشد کی شاعری کا جدید ہنگ بھنا نہیں اپنی طرف مائل کرتا ہے غالب کی مناعی اور مافظ کی لفظی صنعت گری کا جو ہر بھی ان کی نگاہ میں ہے گیتا نخل کی رومانی تحریک اردو میں چلی تھی مگر زیادہ دیر اس کا اثر نہیں رہا، فیض تو براؤنگنگ سے بھی متاثر ہوئے سادہ سے تو خیر ازاں بعد ان کے براہ راست تعلقات ہی قائم ہو گئے، غرضیکہ بیسویں صدی کے تمام قابل ذکر اشخاص اور نظریات جو فکر انسانی پر بالواسطہ یا بلاواسطہ اثر انداز ہوئے فیض سے کسی نہ کسی شکل میں آئندہ رہے ہیں اور فیض ہر ایک کو من و عن قبول نہیں کرتے۔ بعض کو مطلقاً رد کرتے ہیں کچھ کو جزوی طور پر قبول کرتے ہیں اور اپنی فکر کا ایک راستہ خود بناتے

ہیں۔

وہ لوگ جو یہ کہتے ہیں کہ وہ کسی نظریے پر یقین نہیں رکھتے، دراصل وہ خود نظریے کے ساتھ چند قدم تک چلتے ہیں اور پھر دوسرے نظریے کے پیچھے چلنے لگتے ہیں اور اصل میں ساری زندگی پر چھائیوں سے آنکھ بھولی کیلئے رہتے ہیں وہی جذبہ احساس اور وجدان کی بات کہہ کر اپنے فکری دیوانے بن کر اعتراف کرتے ہیں فیض ان لوگوں میں سے نہیں تھے ان کے پیروں تلے جو زمین تھی اس پر انہوں نے مضبوطی سے پاؤں جمائے اور زمان و مکان و آفاق کو بھولی سمجھا بوجھا اور برتا انسان کے ارتقا پذیر ذہن کو قریب سے پرکھا اور دیکھا اور نہایت احتیاط اور نرمی سے نئی نوع انسان کے لئے جو نظریہ مفید ہو سکتا تھا اسے جن لیا اور پھر ان اقدار کی پر غلوں میں فروغ و اشاعت پر کمر بستہ ہو گئے جو انسان کے صوت مند معاشرے کی تشکیل کے لئے مفید ہیں۔

فیض ایک دھیمے مزاج کے شاعر تھے وہ اقبال کی طرح نہ تو مابعد الطبیعیاتی فلسفہ حیات کے مبلغ تھے نہ جوش ملیح آبادی کی طرح خطنہ رکھتے تھے وہ غالب کی طرح حکیم ضرور تھے لیکن بی بیچ میں منکسر المزاجی اور شائستگی تھی اور تہذیب میں نہایت حلیم اور بردبار وہ خود کہتے ہیں کہ غزل میں تو بنے بنائے سانچے اور قافیے ردین کے سانچے قدمے آسانی سے شعر گوئی کے مراحل طے کر دیتے ہیں لیکن نظم کا مرحلہ قدرے مشکل ہو جاتا ہے کہ اس کا داخلی آہنگ اور موضوع و معروض کا استخراج مل جل کر کسی نقطہ معروض کی طرف مہر کرتے ہیں فیض نہ روایتی شاعر ہیں نہ تقلیدی بلکہ وہ ایک ایسے شاعر ہیں جو اقبال اور جوش جیسی قدآور شخصیتوں کے باوجود اپنی انفرادیت قائم کرنے میں کامیاب ہو جاتے ہیں تو اس کا سبب ان کا متحید کا وہ بادو ہے جس پر فکر و تعقل کے عناصر کو احساس کے گداز سے گھلا کر معاشرے کے رگ و پے میں دوڑا دیا اور اس متحید میں لفظوں کا وہ کردار ہے جو مصور کے موقف اور موسیقار کے ساگون کی نزاکت اور نفاست کے حسن سے مملو ہے۔ فیض کلاسیکی فارسی کا رچا ہوا ذخیرہ الفاظ استعمال کرتے ہیں لیکن لفظیات کے نظام اصوات اور احساس جمال کے استخراج سے مافی العنبر کو اس خوبی سے فن کے پردے میں چھپاتے ہیں کہ معانی اور مفہیم اندہ ہی اندہ شیر و شکر ہو جاتے ہیں اقبال

اور جوش و دلوں کے یہاں پہلے نگاہ الفاظ پر نہرتی ہے مگر فیض کے معاملے میں یہ بات سامنے نہیں آتی ہے بلکہ اگر فیض کے استعمال کردہ الفاظ کو الگ الگ کر کے دیکھیں تو وہ اقبال اور جوش کے استعمال کردہ لفظوں کے ہم پلہ بھاری بھر کم ذہنی اور نشت کے لحاظ سے غیر معمولی قرار پاتے ہیں لیکن فیض کی مختلفہ جس طرح انہیں بگھلا کر موم بناتی ہے اور معانی اور معانیہم کے گداز سے انہیں پانی کی طرح بناتی ہے اسی میں سارا کمال ہے فیض اردو شاعری کے دینی تسلسل سے الگ بھی نہیں ہیں مگر منفرد ضرور ہیں کیونکہ انہوں نے مغربی روایت کے بجائے مغربی افکار اور نظریات سے چھانٹ چھانٹ کر مفید باتوں سے ذہن کو چمکایا اور دماغ کے تدریک گوشوں کو روشن کیا اور پرانی رنگ خوردہ اقدار کو اجالا، روایت شکنی اگر کی تو احتیاط سے، جوش اور دلوں سے کام نہیں لیا، لیکن یہ بھی واضح رہے کہ اپنے معاصرین میں وہ قرائی کی طرح تیر پرست مقلد بھی نہیں اور یگانہ کی طرح بے شکور۔ بھی نہیں فیض کی بڑائی یہ ہے کہ وہ اپنے عہد کے ترجمان بھی ہیں اور اپنے عہد کی پہچان بھی ہیں کیونکہ ان کی مختلفہ اپنے زمانے کو مکمل طور پر جذب کیا تھا۔

فیض اور غالب

خود میں نے اپنے ایک مضمون میں غمنا فیض کو غالب سے قریب قرار دیا تھا تو اس سے میری مراد یہی تھی کہ غالب کے خیال میں تفکر و تعقل کا جو عنصر موجود ہے وہ فیض کے فکری نظام سے زیادہ قریب ہے۔ غالب نے اپنے زمانے کی مجہول روش یعنی قافیہ پائی اور محاورہ بندی سے پرہیز کر کے اس راہ پر چلنا پسند کیا جو طبعاً مناسب تھی، گوا نہیں غنہ ہائے دلخاش کا سامنا ہوا اور اس وقت کے نقادوں نے میر و مرزا کے علاوہ ذوق تک کو جھنڈے پر چڑھایا لیکن غالب کے پائے ثبات میں تو لڑائی نہ آیا اس کی وجہ یہ ہے کہ زندگی کا صحت مند شعور انہیں حاصل تھا اور اجتماعی زندگی کے فطری نشو و نما پر مرزا غالب کی حکیمانہ نظر تھی دوسرے لفظوں میں وہ زندگی کے مادی اقدار کے قدرتی ارتقاء کے عمل پر یقین رکھتے تھے اور سمجھتے تھے کہ تاریخی عوامل اور عمرانی حرکات کس حد تک مادی نظم انقلاب کے تابع ہوتے ہیں۔ دھلی سے لکھنؤ اور بنارس کے راستے کلکتے تک کا سفر اور کلکتے میں کچھ مدت تک قیام غالب کی زندگی کا غیر معمولی واقعہ ہے۔ جس نے ان کی شخصیت میں انقلاب برپا کر دیا اور اسی سفر نے غالب کے ذہنی آفاق میں ایسی وسعت پیدا کر دی

۱۔ بعنوان مجدد اردو غزل کی دروں بینی، شامل مجموعہ حذا

۲۔ شہرت شعر مکتبی بعد من خواہد شدن، پران کا غیر متزلزل اعتماد اسی بات کا مظہر ہے۔

کہ اس کے ڈانڈے ہمارے زمانے سے آٹے یوں تودہ۔

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزہ پایا

درد کی دوا پائی درد لا دوا پایا

کہہ کر عشق کی ارضیت اور انسان کے مادی وجود کی رفعت کو تسلیم کرتے ہیں۔
لیکن غور کیجئے تو بنگال میں ایسٹ انڈیا کمپنی کے وقت مغلوں کے فرسودہ جاگیردارانہ
نظام کو انتہائی صدمہ پہنچا اور تجارت کا سرمایہ دارانہ نظام قائم ہونے لگا۔ گوسایہ دارانہ نظام
بیانے خود ترقی پسند اقدار و ریاضات کی نفی کرتا ہے اس کی بنیاد استحصال پر قائم ہوتی ہے لیکن
چونکہ مغلوں کے جاگیردارانہ نظام میں فرد کی معاشرے میں فعال حیثیت باقی نہیں رہتی اور
تجارتی نظام خواہ سرمایہ دارانہ ہی کیوں نہ ہو فرد کو فعال بنا دیتا ہے اور مزدور جنم لے لیتا ہے
لہذا زندگی میں تیز رفتاری آجاتی ہے۔ معاشرے میں زر کی گردش تیز ہو جاتی ہے اس بنا پر
افراد معاشرہ خوش حال ہو جاتے ہیں چنانچہ مقابلہ اس نظام کی بہتری اور افضلیت نے
غالب کو اپنی طرف متوجہ کیا اور اس کا رد مل سرسید کے آثار العناد پر تقریظ کی
صورت میں ظاہر ہوا جسے سرسید نے اسی وقت قبول کیا جب ۱۸۵۷ء کے خونیں انقلاب
کے بعد مطلع صاف ہوا۔

کلکتہ کے سفر تک کے وقت غالب کی عمر ۲۸، ۲۹ سال کی تھی، ٹھیک اس زمانے
میں انہوں نے شمالی ہند میں معاشی اور معاشرتی انقلاب کے وجہ پاؤں کی چاپ سنی اور بھر لیا
کہ پورے کالورا برصغیر جلد یا بدیر اس انقلاب کی پیٹ میں آیا چاہئے۔ جب ۱۸۵۷ء
لے غالب ۱۸۵۹ء میں پیدا ہوئے ۱۸۲۵ء تا ۱۸۲۶ء میں انہوں نے سفر کلکتہ اختیار کیا۔
۱۸۵۷ء غالب اسی کالج میں پروفیسری کا عہدہ دار تھے گویا انہیں تعلیم کے ترقی پسندانہ نظریات کی فادیت
کا یقین تھا کیونکہ فورٹ ولیم کالج کے نتائج کا وہ مطالعہ کر چکے تھے اور دہلی کالج میں
پروفیسر رام چندر کی ادارت میں محب ہند، فوائد الناظرین اور قرآن السعدین جو انقلاب
ہرپا کرنے والے تھے ان سے غالب بے خبر نہ تھے۔

میں دہلی کالج کا قیام عمل میں آیا تو غالب کی عمر ۲۵ سال کی تھی اور اس سولہ سترہ سال کی
مدت میں ان کے نظریات اور بھی راسخ ہو چکے تھے کیونکہ مغلیہ دور کا جاگیردارانہ نظام
بیماری ہی نہیں انگریزوں کے صنعتی اور ایسٹ انڈیا کمپنی کے تجارتی نظام کے مقابلہ میں جدید
مدہ بن چکا تھا جس میں دوبارہ روح دورہ انامی بخت خاں کے اختیار میں نہ تھا اور نہ کوئی
مذہبی تحریک اس کے حق میں دست مہیا کا کام کر سکتی تھی چنانچہ یہی نتائج سامنے آ گئے
اور سرسید سمیت ان کے تمام رفقاء نے مادی تفوق کے اس نظریے سے اتفاق کر لینے کے
بعد معاشرے کی اصلاحات کے لئے جو بیڑہ اٹھایا تو ادب کو ترسیل و تبلیغ کا وسیلہ قرار دینا
پڑا ادب میں مقصدیت کا تصور آجا کر کیا گیا اور ادب میں نشاۃ الثانیہ اسی مقصدیت کی
منت پذیر ہے۔ غالب کی عظمت یہ ہے کہ سرسید اور ان کے رفقاء کو ادبی منشور کا خام مواد
انہوں نے اس خونیں انقلاب سے بہت پہلے مہیا کرنا شروع کر دیا تھا کیونکہ
غالب سمجھتے تھے کہ انگریزوں کے پاس صنعت و سائنس ہی نہیں زیادہ ترقی یافتہ اسلحہ بھی
ہے۔

فیض کے بارے میں ان خطوط پر سوچنا قابل قبل از وقت ہے لیکن ان کے ادبی آثار
کو ملحوظ رکھئے اور ان کا بالاستیعاب مطالعہ کیجئے تو بہت سی باتوں کا علم ہوتا ہے۔ جنہیں
دعوت و کنایہ کی زبان میں سمجھنے والے بخوبی سمجھ سکتے ہیں۔ بین السطور نثری تحاریر میں تو کسی
قدرد قطعیت بھی ہو سکتی ہے لیکن اشعار کے بین السطور کا مطالعہ بقدر ظرف آگاہی استنباط و
استخراج پر منحصر ہوتا ہے۔ پھر مشکل یہ ہے کہ فیض کی متدین شخصیت کا فکری رچاؤ اور
اس کا دھما مزارع قدم قدم پر دہلی میں مسودہ کر دیتا ہے واضح رہے کہ یہ فنی عجز نہیں ہے
بلکہ فنی حسن ہے اور اسے سمجھنے کے لئے فیض کے مزارع اور ان کی فنی انفرادیت کا سمجھنا ضروری
ہے۔

نات سے مزارع میں کبھی کبھار دھول دھپا بھی نظر آتا ہے۔ فیض کے متعلق جس قدر

معلومات فراہم ہوئے، ان میں کوئی بات ایسی نظری نہیں آتی جو ذوق سلیم پر گراں گزرے۔ غالب کے مزاج کی شگفتگی تو فیض کے یہاں ضرور ہے لیکن طرافت کا وہ عنصر جو غالب کی شخصیت میں ایک نمایاں مقام رکھتا ہے وہ فیض کے یہاں مطلقاً موجود نہیں ہے۔

با اعتبار شخصیات غالب اور فیض میں متعدد فرق ہیں۔ غالب کا بچپن ناز و نعم میں گذرا اور آگے کے فوجی چھاؤنی ہونے کے باوجود اس شہر میں جگہ جگہ پر قمار خانے شراب خانے وغیرہ بنے ہوئے تھے اور اخلاق باختہ فوجی سپاہیوں نے جو ماحول پیدا کر رکھا تھا غالب کا ذہن اس ماحول سے اثر پذیر ہوا۔ فیض نے قرآن سے ابتدا کی اور مذہبی ماحول میں تربیت پائی، وہ شروع ہی سے بالطبع سلیم ہے۔ جبکہ غالب شروع ہی سے کلندری سے لاپرواہی اور لاڈ اور پیار کی افراط سے گہرے ہوئے تھے۔ تیرہ سال کی عمر میں شادی کے بعد دہلی آگئے۔ یہ ۱۸۱۰ء یا ۱۸۱۱ء کا زمانہ ہوگا۔ دہلی ایک تو ملک کا بیت السلطنت دوسرے تہذیبی لحاظ سے بھی ملک کا مرکز۔ فیض کا سیالکوٹ پورے سو سال بعد بھی صحیح معنوں میں بڑا شہر نہیں بن سکا تھا لہذا عام چھوٹے چھوٹے شہروں کی طرح فیض کی تعلیم بھی سیالکوٹ میں پورے روایتی انداز سے چلی اور ان کی امتحان عام لڑکوں کی طرح ہوتی سوائے اس کے کہ وہ شعر کہتے تھے کہ فطری تعاضا تھا اور اس پر داد بھی ملتی تھی۔ لاہور کی حد تک بھی کوئی خاص بات بجز اس کے کہ گورنمنٹ کالج میں پہنچ گئے رونما نہیں ہوتی کالج کے کچھ نہ کچھ اساتذہ کے قریب تو انہیں آنا تھا سو وہ آئے اور یہاں ان کی ادبی تربیت ہو گئی۔ غالب کی ادبی تربیت دہلی کے مشاعروں میں ہوئی دہلی کے شرفاء اور ان کی رنگین صحبتوں سے غالب کے مشاہدے میں وسعت اور تجربات میں اضافہ ہوا ان باتوں نے ان کی فطری ذہانت پر اور بھی صیقل کر دی اور سفر کلمتہ تو سونے پر سہاگہ تھا۔ فیض کو سیالکوٹ میں نہ اگر وہ جیسی صحبتیں ملیں اور نہ لاہور میں دلی کا سادہ دم غم تھا۔ فیض کو ایک چیز غالب کے مقابلہ میں زیادہ ملی اور وہ ہے زمانہ، جس میں ادبی اقدار بھی واضح اور متعین شکل میں موجود تھیں اور روز بروز

سمٹ سکڑ کر چھوٹی ہوتی جا رہی تھیں۔ لہذا ترقی پسندی کا مفہوم بھی واضح ہو چکا تھا۔ فیض کو سجاد ظہیر، ملک راج آنند اور رشید جہاں کی صحبتیں بھی میسر آئیں اور جلدی، سردار جعفری جہاں نثار اختر، مجاز و خندوم و فیروزہ کا ایک تازہ دم قافلہ بھی مل گیا، جنوں، فراق، احتشام حسین اختر حسین داسے پوری اور آل احمد سرور کے سے ناقدین بھی مل گئے، لہذا ان کا فکر سفر آسان تھا، غالب اس میدان میں تنہا نظر آتے ہیں نہ کوئی ہادی نہ کوئی رہبر اگر کوئی خطر طریقت ملا بھی تو۔

لازم نہیں کہ خضر کی ہم پیروی کریں

مانا کہ اک بزرگ ہیں ہم سفر ملے

کہہ کر وہ آگے بڑھ جاتے ہیں اور اپنا راستہ خود بناتے ہیں۔ فیض نے اپنا راستہ خود نہیں بنایا ہے بلکہ ایک بنے ہوئے راستے پر وہ چلے ہیں۔ فیض سے لوح و قلم چھن گئی تو۔

متاع لوح و قلم چھن گئی تو کیا غم ہے

کہ خون دل میں ڈوبی ہیں انگلیاں میں نے

زیادہ مہر لگی ہے تو کیا کہ رکھ دی ہے

ہر ایک خلقت زنجیر میں زبان میں نے

کیا خوب کہا اور دوا دی بیان کی، اور اس کیفیت کو کسی پر تاثر زبان عطا کر دی،

لیکن غالب نے لکھتے رہے جنوں کی حکایات خون چکان

ہر چند اس میں ماحقہ ہمارے قلم ہوئے

”اشک خونیں“ سے اپنے دامن پر ”جنوں کی حکایات خون چکان“ لکھتے رہے، کیونکہ ہاتھ

قلم ہو چکے ہیں۔ یہ صحیح ہے کہ فیض پر یہی ہے۔ فیض نے تاریخ لکھی ہے جس کا وہ خود بھی ایک جزو ہیں جزو ہی نہیں بلکہ جزو لاینفک ہیں لیکن غالب کے زمانے میں جو تاریخ رقم ہوئی ہے وہ بھی غیر معمولی تاریخ ہے۔

فیض کے پانچوں مجموعے میرے پیش نظر ہیں، نقش فریادی (۱۹۴۱ء) دست صبا (۱۹۵۳ء)

زندان نامہ (۱۹۵۶ء) دست نرسنگ (۱۹۶۵ء) اور سرودائی سینا (۱۹۷۱ء) گویا یہ ۳۰ سالہ ادبی متاع ہے جسے بیک نظر دیکھنا اور پرکھنا ممکن ہے گویا ۳۰ سال کی عمر میں پہلا اور ساٹھ سال کی عمر میں پانچواں مجموعہ چھپ کر شائع ہوا۔ علاوہ ازیں فیض تادم مرگسب آغا کرتے رہے اس طرح اگر ان کی ادبی زندگی کا احاطہ کیا جائے تو معلوم ہوتا ہے کہ ان کی ادبی عمر تقریباً آدمی صدی کو محیط ہے۔

غالب (۱۸۹۷ء تا ۱۹۶۱ء) بہتر برس نیچے اور ان کی ادبی عمر بھی پچاس پچپن سال سے کم نہ ہوگی اردو کا ایک مختصر دیوان اور فارسی دیوان ان کی شاعری کی کل متاع ہے اور خود وہ اس بات کا تقاضا کرتے تھے کہ

فارسی خوان تا بہ بینی نقش ہائے رنگ رنگ

بلند از مجموعہ اردو کہ بے رنگ منست

میں غالب اور فیض کے اردو کلام کا موازنہ کرنے کی کوئی نیت نہیں رکھتا صرف چند باتیں جو مجھے مشترک نظر آئی ہیں یا محسوس ہوتی ہیں عرض کرنا چاہتا ہوں۔ آپ چاہیں تو انہیں سلفوار اور مربوط صورت میں ملاحظہ فرمائیں۔

فیض کے پہلے ہی مجموعے نے اپنا اعتبار قائم کر لیا تھا اور اس وقت کے ادبی حنا دیوانے ان کا لوہا مان لیا تھا، لیکن بہت سے شاعروں نے اور نقادوں نے ناک بھول بھی پڑھائی تھی ظاہر ہے کہ محض فیض ہی نہیں پوری ترقی پسند تحریک اور اس کے وابستگان مددگار مقبور ہوئے یہ استثنا ہر زمانے میں رہا ہے۔ غالب کو بھی اس کا سامنا رہا۔ فیض نے اس کی پروا نہیں کی اور کبھی کسی معقول آدمی نے ایسی باتوں کی پروا نہیں کی۔ وہ زمانہ اچھا بھی تھا اور برا بھی اچھا اس اعتبار سے کہ ترقی پسند تحریک چل کر مقبول ہو رہی تھی اس وقت کے نوجوانوں نے فیض کو ہاتھوں ہاتھ لیا اور ان کی شاعری کا پرچوش غیر مقدم ہوا، علی سردار جعفری (لکھنؤ کی ایک راست منہ مطبوعہ) فیض نمبر انکاہ کراچی ملاحظہ ہو) جیسے فیض کے دوستوں نے اس کا اعتراف کیا ہے۔ زمانہ برا اس لحاظ سے تھا کہ جنگ (دوسری عالمگیر

جنگ) ہو رہی تھی اور برصغیر کے لوگوں کے اعصاب اس جنگ سے ہر حال متاثر تھے۔ برصغیر میں آزادی کی جنگیں بھی جاری تھیں اور ترقی پسند تحریک بھی مسلم لیگ اور کانگریس کی چٹا شیش بھی جاری تھیں، آزادی کا کوئی واضح اور متعین نقشہ تمام لوگوں میں یکساں طور پر عام نہ تھا، شکار اور غلغلا کی صورت تھی۔ ترقی پسندوں میں بھی طبقات بن رہے تھے اس کے باوجود فیض کے اس مجموعہ کا شائع ہونا اور آغا خان مقبول ہو جانا ایک غیر معمولی واقعہ ہے۔ اس مجموعہ میں قطعات کے علاوہ نغلیں اور غزلیں بھی شامل تھیں۔ نظمیں میں عام طور پر آج کی رات، مجھ سے پہلی سی محبت، چند روز اور مری جان، کتنے بول وغیرہ بے حد مقبول ہوئیں۔ بلکہ بعض نظموں کے اشعار زبان زد خلعت ہو گئے، مقبول غزلوں میں دوڑوں جہان تیری محبت میں ہار کے، بھی شامل تھی، حقیقتاً اس مجموعے میں سرود شبانہ، انتظار تہ نجوم، رقیب سے اور تنہائی بھی اچھی اور خوب صورت نغلیں ہیں جن سے مستقبل کے فیض کے بارے میں اندازہ ہوتا ہے کہ اس کے کیا تیوہ ہیں اور کیا دم خم ہے۔ موضوع سخن ایک ایسی نظم ہے جو صاف صاف پتہ دے رہی ہے کہ فیض کی رومانویت بعض حقائق (تبع حقائق) کو سمجھ کر شاعروں کی توجہ اسی طرف لانا چاہتی ہے۔ وہ دعوت دیتے ہیں کہ اس خیالی طسماتی دنیا سے نکل کر زندگی کے سنگتے ہوئے تجربات کی بجٹی میں خود کو تپا کر کنڈن بنانا

سیکھو۔ یہ بھی ہیں ایسے کئی اور بھی موضوع ہو گئے

لیکن اس شوخ کے آہستہ سے کھلتے ہوئے ہونٹ

ہائے اس جسم کے کم بخت دل اوینہ خطوط

آپ ہی کہیے کہیں ایسے بھی افسوں ہوں گے

اپنا موضوع سخن ان کے سوا اور نہیں

طبع شاعر کا وطن ان کے سوا اور نہیں

لیکن آپ نے دیکھا کہ فیض نے سرزد نش نہیں کی، بلکہ ہلکا سا طنز یہ ابھرا اختیار کیا۔ اسی

مقام پر یہ محسوس ہوتا ہے کہ فیض نے کس قدر چابک دستی اور دکھا راز طریقے سے اپنی

کثر ہونٹ اور کاٹ پھانٹ سے بھی کام لیا یہ تو غالب کی ہمہ گیر آفاقیت اور ہمہ جہت دل آویزی ہے کہ وہ ہر نوع کے افراد کو متاثر کرتے ہیں لیکن بیسویں صدی کے بیشتر دانشوروں نے بقدر آگہی غالب سے عام طور پر اور فیض سے خاص طور پر فیض اٹھایا اور اپنے فن کو معتبر بنایا میں یہاں پھر یاد دلانا چاہتا ہوں کہ فیض نے ہرگز یہ نہیں کیا کہ دیوان غالب سامنے رکھ کر ان کی زمیوں میں غزلیں لکھ ڈالیں ان کی ترکیب آرائیں ان کی باتوں کو اپنے انداز میں پیش کر دیا ان کے قافیوں پر اپنے قافیے باندھ دیے، ظاہر ہے کہ یہی مبتدیانہ افعال ہیں جن سے فیض کی طبیعت کو اباکرنا تھا سوا انہوں نے کیا انہوں نے غالب سے تفکر و عقل کی بنیاد پر تحلیل کا خیر اٹھانے کا ڈھنگ سیکھا اور اپنے

ڈھنگ اور اپنے فن کی مدد سے اپنے تجربات مشاہدات اور واردات کو بیان کیا، اس کا یہ ہرگز مطلب نہیں کہ وہ میر سے متاثر نہیں ہوئے، ہوسے لیکن میر کی داخلیت کو خود پر طاری نہیں کیا کہ اس طرح غزل ذات کے اندر سے تہہ خانے میں اُتر کر معاشرے سے اپنا ناظر توڑتی ہے اور روح عصر سے اس کا رشتہ براہ راست باقی نہیں رہتا میر کا روح عصر سے ناظر رہتا بھی ہے تو دلی اور دلی کے سرخیوں کے حوالے سے دہہ زیادہ تر وہ تصوف میں پناہ

لیتے ہیں اور ذہنی فرار اختیار کرتے ہیں۔ عصری تقاضوں سے سودا سے فیض متاثر ہیں۔ لیکن مرزا سودا کی معروضیت کی وجہ سے، ہاں یہ درست ہے کہ اس معروضیت میں میر کی داخلیت والی تاثیر نہیں ہے۔ لیکن محض تاثیر بجانے خود ہمارے زمانے میں کوئی مستحسن چیز نہیں رہی ہے اس میں سوچ اور فکر کے لئے غذا بھی ہوا اور مغز بھی۔ غالب نے بھی میر اور سودا دونوں کو بڑا شاعر مانا لیکن دونوں میں سے کسی ایک کی پیروی نہیں کی ذوق روزمرہ اور محاورے پر جان چڑھتے تھے اور ملک الشعراء بنے بیٹھے تھے۔ غالب اسے بھی خاطر میں نہ لائے بلکہ اپنی راہ خود بنائی یہی فیض نے کیا کہ غزل کے راستے پر میر اور غالب کے سے مینارہ نور موجود تھے مگر بقدر ضرورت دونوں سے استفادہ کیا اور کسی ایک کا آئینہ

بات کہہ دی ہے۔ فیض کا خطاب نوجوان شاعر سے ہے جس کے اعصاب پر عورت سوار ہے لیکن فیض نے یہ خطاب براہ راست نہیں کیا۔ غالب نے اپنے مشہور کلمہ میں براہ راست خطاب کیا ہے۔ (اے تانہ واردان لسا طہ ہوائے دل) غالب نے جنت نگاہ اور فردوس گوش کا المانک انجام پیش کیا ہے۔ دامان، باغبان و کف و گل فروش کا المیہ دکھایا ہے کہ داغ فراق صحبت شیب کی جلی ہوئی اک شمع رہ گئی ہے۔ سو وہ بھی خوش ہے۔ فیض نے مستقبل کے لئے کوئی حوصلہ شکن بات نہیں کی ہے لیکن جیسا میں نے کہا ہے کہ میں یہاں دونوں کے کلام کا موازنہ نہیں کروں گا کیونکہ دونوں کے افتاد و فرائج میں نمایاں فرق ہے البتہ دیکھنے کی چیز جو ہے وہ یہ ہے کہ غالب کی طبیعت شگفتگی اس المیہ میں بھی حسن اور جمال کی تازگی برقرار رکھتی ہے اور فیض بھی اپنی اس نظم میں اول تا آخر تازہ دم، ور شگفتہ رہتے ہیں یہی وہ مقامات ہیں جو فیض اور غالب میں ہم آہنگی پیدا کرتے ہیں۔

میں اس بات کو نہایت مبتدیانہ اور طفلانہ بات سمجھتا ہوں کہ فیض اور غالب کی زبان کی ترکیب نے کہ جیسے جاؤں اور موازنہ شروع کر دوں یا فیض کے تمام مجموعہ ہائے کلام کے ناموں کے سلسلے میں غالب کے دیوان کی چھان پھٹک شروع کر دوں۔ میں اس بات کو بھی زیادہ اہمیت نہیں دیتا کہ آخر میں ان کے حضرت اثر لکھنوی نے فیض کی شاعری کو پسندیدگی کا فتویٰ دے دیا تھا اس فتویٰ کے دینے نہ دینے سے کوئی فرق نہیں پڑتا اور فیض کی شاعری کی شان میں اس سے کسر نہ رہ جاتی یہ محسوس وضع داری اور پاس خاطر کے سوا کچھ بھی نہیں دوسرے یہ کہ غالب کے کلام سے اثر لینا یا دیوان غالب کو حمد جاں ہنا کر کہنا یہ سب وہ باتیں ہیں جو شاعروں کے علاوہ غیر شاعروں میں بھی مشترک ہیں ہاں یہ صحیح ہے کہ دیوان غالب کے مطالعہ کے وقت فیض نے فکر غالب سے اکتساب کیا ہوگا چراغ سے چراغ جلائے ہوں گے۔ فیض کی خوبی یہ ہے کہ انہوں نے ایک ذہین آدمی کی طرح غالب سے فیض اٹھایا اور غالب کے افکار و نظریات کو من و عن قبول نہیں کیا قطع و برید

بند کر کے اتہاج نہیں کیا، سودا کی معروفیت کی انہیں نظموں میں ضرورت تھی سو وہ مزاجاً انہیں راس آئی اور اس سے انہوں نے استفادہ کیا لیکن سودا کے مزاج میں تنفیک و تسخر کا جو مادہ ہے وہ فیض کا کام نہ تھا صرف نظم کی تکنیک میں جس معروفیت کی ضرورت ہوتی ہے اسے لے لیا مجھے معلوم ہوا ہے کہ سودا کو فیض نے (دیکھئے زنداں نامہ) ایک لمبے عرصہ تک مطالعہ میں رکھا، متاثر بھی ہوئے لیکن یہ کوئی خطرناک بات نہ تھی اور نہ سودا کا کلام چموت کی بیماری ہے، سودا تو بلاوجہ میر سے موازنہ کے سلسلے میں ملعون رہے آخر سودا کے کلام میں کیا کچھ نہیں ہے، سودا میں نہ بردست قوت بیان ہے اور اتہاج خیال کے نادر اسالیب پر انہیں دسترس حاصل ہے۔ سودا کی نظم گوئی کے سلسلے میں طنطنہ بھی ہے زور بھی اور شکوہ الفاظ میں ایک شاعر کو یہ حق پہنچتا ہے کہ جن راستوں سے اس کا پیش رو گزرا ہے ان کے نشیب و فراز کو دیکھ کر اپنی راہ چلے، فیض نے یہی کیا ہے۔ سودا نے اپنے فن میں نہ تو روح عصر سے قطع نظر کیا اور نہ زندگی کے اجتماعی نظام میں اقتصاد کا ڈھانچے کو فراموش کیا زندگی کے مادی اقدار کو ان کے صمیم تناظر میں رکھ دیکھا خواہ مخواہ کی ماورائیت اختیار نہیں کی غالباً یہی وہ مشترک اقدار ہیں جنہوں نے فیض کو سودا کی طرف متوجہ کر لیا۔

آئیے ایک اور ورق اُٹھ دیجئے۔ دستِ مبالغہ ملاحظہ کیجئے۔ قطعات سے ابتدا ہوئی ہے متاعِ لوح و قلم والا قطعہ بھی یہاں موجود ہے جو تقریباً زبانِ زندہ خلائق ہے اور اس کی شہرت دور و دور تک پہنچی ہے اس قطعہ کی مقبولیت میں اس کے پس منظر کو بھی دخل ہے لیکن انہیں قطعات میں۔

نہ پوچھ جیب سے ترا انتقاد کتنا ہے
کہ جن دنوں سے مجھے قیر انتقاد نہیں
ترا ہی عکس ہے ان اجنبی بہاروں میں
جو رہا رہا رہا رہا رہا رہا رہا رہا

میں شامل ہے جس میں غالب کا لہجہ اور طریقِ اظہار چٹلی کھاتا ہے اور اسی مجموعہ میں۔

جاں بیچنے کو آئے توبہ دہم بیچ دی
اسے اہلِ مصروفیت تکلف تو دیکھیے
انصاف ہے کہ حکمِ عقوبت سے بیشتر
اک بار سوئے دامنِ یوسف تو دیکھیے

اور

ہمارے دم سے ہے کوئے جنوں میں اب بھی غل
عبائے شیخ و قبائے امیر و تاج شہی
ہمیں سے سنتِ منصور و قیس زندہ ہے
ہمیں سے باقی ہے گلِ دامنی و کج کلہی
جیسے قطعات صاف غائب کے اسلوب کو آئینہ دکھا رہے ہیں۔

اس مجموعہ میں صبحِ آزادی (اگست، ۱۹۴۷ء) کا داغ داغ اہلا اور شبِ گزیدہ سحر کی روشنی جو شاعر کو نظر آئی ہے اس پر ایک چٹقے نے بڑی لے و لے کی ہے اور آج تک کر رہا ہے۔ میں فیض کا دلیل نہیں ہوں اور نہ یہاں صفائی دینے بیٹھا ہوں۔ غالباً یہ میرا موضوع بھی نہیں ہے۔ لیکن مجھے اس نظم کے مزاج میں بجز اس کے کہ جن لوگوں نے صبحِ آزادی کی خاطر قربانیاں دیں ابھی ان کے خواب کی تعمیر باقی ہے کیونکہ

نجات دیدہ دول کی گھڑی نہیں آئی
چلے چلو کہ وہ منزل ابھی نہیں آئی

اور کوئی بات نظر نہیں آئی اور یہ وہ باتیں ہیں کہ گناہ نہیں ہمارے بہت سے قائد بھی یہی کہتے ہیں کہ اس میں کوئی مضائقہ کم از کم مجھے نظر نہیں آتا، بات دور نہ جا پڑے، نظریہ کے اظہار کی آزادی ضروری ہے غائب نے بھی نظریہ کا کھل کر اظہار کیا اور مومن غل کے مثنوی کے جواب میں مثنوی در ردو یا بیت "کہہ کر کسی ایک نظریہ کو تو کیا اور اپنے

نظرے کو پیش کیا فیض نے تو نہایت بے ضروری بات کہی ہے اور اپنے معصوم سے نظریہ اور معصوم سی آرزو کا اظہار کیا ہے، کون شخص ہے جو استعمار اور استحصال کو پسند کرے گا اور کون نہیں جانتا کہ طر ”منزل انہیں ملی جو شریک سفر نہ تھے“ اور اس کے نتائج بالآخر کیا ہوئے۔ ملاوہ اذیں فیض نے پاکستان کو طوطا نہیں دکھا۔ پورے تبرہ صیر کو اس میں شامل کیا ہے اس تناظر میں اس نظم کی معنویت سمجھ میں آتی ہے۔

سر مقتل کے عنوان سے جو قوالی مثال کی گئی ہے وہ بھی خوب ہے۔ یہاں میں ایک بات عرض کرنے کی اجازت چاہتا ہوں کہ بعض الفاظ اور ان کی تراکیب بعض شعراء سے مخصوص ہو کر ایک خاص اہمیت حاصل کر رہی ہیں فیض کو سر مقتل، سروادی سینا وغیرہ کی طرح ”سرا“ کا لفظ اسی اضافیت کے ساتھ استعمال کر کے ایک خاص قسم کی معنویت پیدا کرنے کا ڈھنگ معلوم ہے مجھے یاد ہے، سجاد ظہیر کے حرنے پر انہوں نے مرثیہ لکھا جس کا ابتدائی شعر تھا۔

ذاب ہم ساتھ سیر لگی کریں گے ذاب مل کر سر مقتل چلیں گے
فیض صاحب اس کی گواہی دیں گے کہ میں نے اسی ”سر مقتل“ کی تعریف کی کیونکہ میرے نزدیک سر مقتل کی معنویت فیض کے ملاوہ سجاد ظہیر کے سلسلے میں اور کوئی نہیں کہہ سکتا تھا، چنانچہ اس قسم کی تراکیب جو خود فیض کی وضع کردہ اور اختیار کردہ ہیں ان کی اپج کے محرک یقیناً غائب ہیں چنانچہ بجائے خود نظم تو اپنا ایک تاریخی پس منظر رکھتی ہی ہے۔ سر مقتل کا عنوان مجھ اس پس منظر سے چسپاں ہے۔ اس مجموعے میں قہار سے حسن کے نام، نثار میں تیری گلیوں پہ، شیشوں کا سیما، انداز کی ایک صبح، زندان کی ایک شام اور یاد، ایسی نظمیں ہیں جو آبائی سہلائی نہیں جاسکتیں۔ اس مجموعہ میں غزلیں بھی خوب ہیں اور پہلے مجموعے کے مقابلہ میں یہ نقش ثانی

نقش اول سے نہ صرف بہتر ہے بلکہ نوثر بھی ہے۔ غالب کا یہ خیال
اچھا ہے سر انگشت حسرتی کا قصود دل میں نظر آتی تو ہے ایک یونہی لہو کی
فیض کے یہاں دوسری شکل اختیار کر لے گا، اعتبار خیال بھی اور اعتبار ہست بھی،

باقی ہے ہودل تو ہر اک اشک سے پیدا
رنگ لب و رخسار صنم کرتے رہیں گے
اور اسی نہ میں میں،

مے خانہ سلامت ہے تو ہم سرخی مے سے
ترشیں درد بام مسدم کرتے رہیں گے
اس عزم کو دما دیتے ادب ذرا غالب کے تیر بھی ملاحظہ کیجئے۔
اک طرہ تغافل ہے وہ ان کو مبارک
اک عرض تمنا ہے سو ہم کرتے رہیں گے
یہ اشعار بھی لائق ملاحظہ ہیں۔

قص ہے لب میں تہارے، تہارے لب میں نہیں
چمن میں آتشیں لگی کے ٹھکڑ کا موسم
صبا کی مست خرا می تہہ کمند نہیں!
اسیر دام نہیں ہے بہار کا موسم
بلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے
فروغ گلش و صورت ہزار کا موسم
بھی وہ اشعار ہیں جنہیں مستقبل کے لوگ گنگنا تے اور بقول میر
گاتے پھر میں گے ٹکلیوں میں ان ربعتوں کو لوگ
مدت رہیں گی یاد یہ باتیں ہادیان

میر بڑے شاعر کا یہی عزم ہوتا ہے اور وہ جانتا ہے کہ وہ آج کا نہیں آئندہ کا شاعر
ہے۔ چن آرائی کا یہ عزم لائق ستائش ہے اور اس جذبے کو جس قدر امتحان کی نظر سے
دیکھا جائے وہ کم ہے غالب کو بھی یقین تھا کہ کسی اور زمانے میں ان کی شاعری مقبول عام
ہوگی۔ فیض نے خواہ اس بات کا اعہاد ابھی تک نہ کیا ہو لیکن یہی یقین ہے کہ

جلا سے ہم نے نہ دیکھا تو اور دیکھیں گے

فروغ گلشن و صوت ہزار کا موسم

کہنے والا ہمیشہ یادگار اور محترم رہے گا۔

اس مجموعے میں ”تم آئے ہو نہ شب انتظار گزری ہے“ بھی شامل ہے جو شہزاد ق

غزل ہے اور یہ شعر

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا

وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

تو حاصل غزل بھی ہے اور اپنے پس منظر کے سیاق و سباق سے چپاں بھی۔

اسی مجموعے میں رنگ پیراہن کا خوشبو زلف لہانے کا نام، اصرار کروں یا نہ کروں

تمام کہتے ہیں۔ راحت جان مٹھری ہے، ہنسن غذا ماں، سوا کچکے ہیں ہم وغیرہ شامل

ہیں۔ جن کے بہت سے اشعار میں کوئی نہ کوئی بات ضرور پائی جاتی ہے جو ہماری فکر کو متاثر

کرتی ہے اور زبان کی جزالت غالب کے رنگ و صنگ یاد دلاتی ہے۔ نیز یہ احساس ہوتا

ہے کہ نقش فریادی کے مقابلے میں دستِ صبا کی غزلوں میں شاعر بہت آگے بڑھ گیا ہے۔

زندہ نامہ میں فیض کے شعور نے ارتقا کی ایک اور منزل طے کر لی ہے۔ اس کا

پس منظر بھی اہل علم اور ادب باب نظر کو بخوبی معلوم ہے اس میں فیض کے ایسے دوستوں کے

تاثرات اور آراء بھی شامل ہیں جو جیل میں ان کے ہمراہ تھے ان آراء کی مدد سے بہت

سی معلومات اکٹھی ہوتی ہیں، لیکن یہاں تو یہ اندازہ کرنا مقصود ہے کہ فیض نے غالب

سے کیا فیض اٹھایا اور فکر فیض کا سفر کس منزل تک پہنچا لفظوں کی دروہست کا مطالعہ

ضمنی بھی لیکن یہ ماننا پڑتا ہے کہ فیض کے شعوری ارتقا میں لفظوں نے بھی ایک کردار

ادا کیا ہے۔ فیض کے فکر نظام کی ترسیل میں ان لفظوں کے رنگوں اور شکلوں (SHAPES)

کا بھی عمل شامل ہے۔ لفظوں کا مزاج اور آہنگ فیضی تحویب پہناتے ہیں اور نہایت احتیاط

سے ان کو استعمال کرتے ہیں۔ لیکن لفظوں کی خاطر شعر نہیں کہتے ہیں۔ شعر کی خاطر لفظوں کا

انتخاب کرتے ہیں یہی وجہ ہے کہ فیض کے تخیل سے لفظ دبے رہتے ہیں لفظوں سے تخیل

نہیں بنتا، یہ بات غالب نے خوب پہچانی تھی۔ مشکل سے مشکل مفاہیم غالب کے یہاں

تلاش کیجئے۔ الفاظ اس کے تابع ہوں گے۔ منہم لفظوں کے تابع نہ ہوگا۔ اسے حبیب

عزیز دست ملاحظہ ہو کہ کسی خاتون نے جیل میں فیض کو پھولوں کا تختہ بچھا۔ اب شاعر

کے تخیل کی پروانہ دیکھئے اور سوچئے کہ غالب کو ”چکنی دلی“ پر زبردستی فکر سخن کرنا پڑی

تھی یہاں صرف تشکر و امتنان ہی نہیں کچھ زنداں میں یہ تحفہ ہزار ہا خیالات سلسلہ در

سلسلہ لایا ہے۔ سینٹر جیل جیل آباد میں ۲۸ ادا ۲۹ اپریل ۱۹۵۳ء میں موسم بہار میں

یہ ارمان پہنچا تو شاعر کی فکر نے عمل ارتقا کی کتنی وادیاں طے کر ڈالیں۔

کس کے دستِ عنایت نے کچھ زنداں میں

کیا ہے آج عجب دل نواز بندوبست

مہک رہی فضا زلفِ یار کی صورت

ہوا ہے گر مٹی خوشبو سے اس طرح سرمست

ابھی ابھی کوئی گزرا ہے گل بدن گویا

کہیں قریب سے گیسو بدوش غنچہ بدست

یہ ہے بوئے رفاقت اگر ہوائے چمن!

تولا کہ پہرے بٹھائیں قفس پر ظلم پرست

ہمیشہ سبز رہے گی وہ شاخ مہر و وفا

کہ جن کے ساتھ ہندی ہے دلوں کی فتح و شکست

یہ شعر حافظ شیراز اے صبا کہنا

طے جو تجھ سے کہیں وہ حبیب عزیز دست

غلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینی !

بجز بنائے محبت کہ خالی از غللی است

اسی مجموعہ میں، ملاقات، اسے روشنیوں کے شہر، ہم جوتاریک راہوں میں ہائے گئے، دریچے، درد آئے گا۔ دے پاؤں، AFRICA COME BACK بنیاد کچھ تو جو اور کوئی عاشق کسی محبوبہ سے جیسی مسکرتہ الاکرا نظیں شامل ہیں جن کا آج تک غلغلہ ہے اسی مجموعہ میں وہ غزلیں شامل ہیں جن میں فیض کی فکر ایک زینہ اور بندہ ہو گئی۔

دست تر سنگ، ۱۹۶۵ء کا مجموعہ کلام ہے اس میں بھی اولاً قطعات ثانیاً منظومات اور ثالثاً غزلیات و متفرق اشعار کا انضمام عمل میں آیا ہے۔ نظموں میں دست تر سنگ آمدہ، سفر نامہ پیکنگ سنکیانگ، آج بازار میں پاجولاں چلو، حمد و مرثیے کہاں جاؤ گے، خوشامناسی غم، جب تیری سمت آنکھوں میں رنگ ہے دل کا مرے وغیرہ شامل ہیں، ان میں آج بازار میں پاجولاں چلو، ایک ایسی نظم ہے جس میں وارثگی سرخوشی اور سرستی کی تنگی اور غنائیت کا جادو جگایا گیا ہے۔ غالب تو قمرض کی پیتے تھے اور سمجھتے تھے کہ قافہ مستی رنگ لائے گی لیکن یہاں تو عالم ہی کچھ اور ہے لاہور جیل میں انفرادی ۱۹۵۹ء کو رقم ہونے والی یہ نظم کیا تو درگفتی ہے۔

چشم نم جان شوریدہ کافی نہیں

تہمت عشق پوشیدہ کافی نہیں

آج بازار میں پاجولاں چلو

دست افشاں چلو، مست و قصاں چلو

خاک بر سر چلو، خوں بدامان چلو

راہ تکتا ہے سب شہر جانان چلو

سہرا دی سینا ۱۹۷۱ء میں چچی اور چچی تازہ ترین ان کا مجموعہ کلام ہے۔ اس کا

انتساب ایک ناتمام نظم ہے جس کی روانی آمد اور تیکھا پن غضب کا ہے ۱۹۷۵ء تا ۱۹۸۱ء کی کل متاع اس میں موجود ہے۔ نظمیں بھی اور غزلیں بھی۔ یہی وہ کلام ہے جو ہر اعتبار سے لائق ستائش ہے اور یہی وہ کلام ہے جس کے بارے میں اہل فکر و نظر، خود و فکر کر سکتے ہیں اسی کلام میں وہ نقوش تلاش کئے جاسکتے ہیں جو فکر غالب سے قریب اور آہنگ غالب کی بازگشت ہیں کیا نظم اور کیا غزل ہر صنف میں فیض منفرد نظر آتے ہیں قبل اس کے کہ آپ میرے ساتھ ساتھ اس کا مطالعہ کریں آئیے ذرا چند باتوں پر غور کر لیجئے تاکہ جن نتائج کا استخراج مجھے منظور ہے اس میں آپ بھی شریک ہو جائیں۔

اب تک چاروں مجموعوں کے انتخاب کلام میں، میں نے اسی بات پر زور دیا ہے کہ فیض کے تخیل میں جو جذبہ اور ذہن کا فرما ہے اور اس تخیل کے اظہار میں خارجیت و داخلیت کا توازن کتنے پر مائل کرتا ہے وہ محض تخیل نہیں ہے بلکہ تہذیب نفس اور تربیت ذہن کا شعور ہے جو ایک انتہائی وضع دار شریف النفس اور خود دار انسان کا قاری پر خوشگوار نقش مرتسم کرتا ہے، ہوں جو یہ انسان حالات کا حادثات کا ادب ہونے والے حالات کا مقابلہ کرتا ہوا چلتا ہے وہ تہذیب نفس کے عمل کو جاری رکھتا ہے اور شرافت کے اقدار کو سرنگوں نہیں ہونے دیتا۔ حالانکہ اسے تختہ دار کا سایہ اور سر مقتل قاتلوں کا بہیمانہ طرز عمل صاف نظر آتا ہے لیکن نہ تو وہ ہتھیار ڈالتا ہے اور نہ سمجھوتہ کرتا ہے۔ بلکہ اسے اپنے نصب العین کی صداقت پر اور بھی پختہ یقین ہو جاتا ہے کیونکہ وہ اکیلا نہیں ہے وہ دیکھتا ہے کہ اس مقتل میں اس کے ساتھ کروڑوں مظلوم ہیں جو سرے کفن باندھے ہوئے استھماں و استعمار کا مقابلہ کر رہے ہیں وہ ان کی زبان ہے وہ ان کا ترجمان ہے اس کی کوئی ذاتی منفعت نہیں ہے البتہ ذاتی نقصانات بہت زیادہ ہیں جن کی اسے بہر حال پروا نہیں۔

واضح رہے کہ ہمارا قاری، یعنی اس دور کا قاری شاعری میں محض جذبہ اور احساس

کی خوبصورت، ہمیت سے مطمئن نہیں ہوتا وہ ذہن اور دماغ کو مسلسل حرکت میں رکھنے کا عادی بن چکا ہے۔ اس لحاظ سے وہ غالب، اقبال، فراق اور فیض سے قریب ہے اس کے سیاسی، اقتصادی، عمرانی، نفسیاتی، تاریخی اور معاشرتی نظریات، تعقبات، احساسات، جذبات اور خیالات مسلسل تغیر پذیر ہیں اور ذہنی طور پر وہ سماج کو بدلنے پر آمادہ ہے اسے متعدد مسائلوں کا علم اور شعور ہے اس کی ذہنی تربیت کا عمل جاری ہے اور اس کے شعور میں تیزی سے اضافہ ہو رہا ہے۔ شعور کی اس رو کو پکڑ کر زیادہ بڑی بات کہنا زیادہ ذہانت کی بات کہنا اور اپنا ہمنوا بنانا یا کم از کم اپنے خیالات سے ہمدردی پیدا کر لینا کوئی معمولی بات نہیں ہے۔ حقیقت یہی ہے کہ اگر کوئی شاعر قاری کے معیار پر پورا نہیں اترتا یا اس کا ذہنی قد بہلے اسے اقدار کے لباس سے بھڑھاتا ہے تو وہ خود بخود فنا ہو جاتا ہے غالب اور فیض کے کلام میں وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ جو نگار آ رہے ہیں۔ اس کی وجہ ان کی ذہانت طبعی اور وقت کی رو کو پہچان کر اپنی بات کہہ گزرتا اور منوالینا ہے ورنہ کہتے ہی شاعر آج مطلقاً اپنی نہیں رکھتے اور امتداد زمانہ سے ان کے رنگ کو بھیکا کر دیا ہے یا وقت کا تیز دھارا ان کی شاعری کے شخص و خاشاک کو بہا لے لئے چلا جا رہا ہے۔

ابتداء ہی میں۔ میں نے یہ عرض کر دیا تھا کہ غالب کو برصغیر میں انیسویں صدی کا مڑتا ہوا جاگیردارانہ نظام ملا تھا وہی معیشت اور صنعت کا زوال ہو چکا تھا اور اس نظام کو ایسٹ انڈیا کمپنی کا تجارتی اور نیم سرمایہ دارانہ نظام چلا رہا تھا۔ غالب نے آنے والے نظام کو محسوس کر لیا تھا۔ فیض نے یہ بھی محسوس کر لیا تھا کہ استحصالی اور استعماری نظام جو سرمایہ دارانہ صنعتی نظام بھی ہے مگر رہا ہے لیکن پوری طرح مر نہیں سکتا اور مظلوموں کو کچل رہا ہے لہذا آنے والا دور جو معاشی ناہمواریوں سے پاک ہو گا اور اس میں استحصالی کی گنجائش نہیں ہوگی ایک صحت مند سماج ہوگا۔ جس میں انسان کی فکر کا سورج طلوع ہو

جائے اور اس روشنی میں بہت کچھ نظر آئے گا۔ چنانچہ جو کچھ نظر آئے گا اس میں شاعروں، دانشوروں اور فنکاروں کی قربانیوں کی داد دی جائے گی اور ان قربانیوں کو محسوس کیا جائے گا۔ تاریخ کی بادی تعبیریں اور جدید لسانیاتی نظریہ کی آن گنت باتیں ان اشعار اور ان کے فکری شعور میں جھلکیں گی، آئیے انہیں باتوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے ذرا فیض کے تازہ ترین مجموعہ کلام کا مطالعہ کریں۔

لوہ کا سراغ، کالیک ایک شعر خوب ہے آخری شعر ملاحظہ ہو۔

نہ دہی نہ شہادت حساب پاک ہوا

یہ خون خاک نشیناں تھا رزق خاک ہوا

یہ چار مصرعے بھی قابل ملاحظہ ہیں۔

زندان زندان شورانا حق محض محض قتل مے

خونِ مٹا دیا دریا، دریا دریا عشق کی لہر

دامن دامن رت پھولوں کی آنچل آنچل شکلوں کی

قریب قریب جتن پیاسے ماتم ماتم شہر بہ شہر

ایوب خاں کے الیکشن کے پس منظر میں گلاب کے پھول کا نشان اور فیض کی یہ کراہ کس

قد پر معنی ہے۔ فیض کی اس نادر دریافت پر بھی غور کیجئے۔

دیدہ تر پر وہاں کون نظر کرتا ہے

کاسہ چشم میں غول تاب، جگرے کے چلو

اب الگ جاؤ پے عرض و طلب ان کے حضور

دست و کشتول نہیں کاسہ سرے کے چلو

”یہاں سے شہر کو دیکھو“ کچنی ہے جیل کی صوٹ ہر ایک سمت فضا میں ”بے حد موثر نظم

ہے۔ غم نہ کر غم نہ کر، بلیک آؤٹ، سپاہی کامرشیہ، ایک شہر آشوب کا آغاز، سوچنے دو، سر

وادی سینا، دعا، دلدار دیکھنا، ہالٹ، ٹیک، مرثیہ، نورشید، محشر کی لو، بالیں پر کہیں،

جیس گل کی صدا، فرشِ نو میدی دیدار، ٹوٹی جہاں جہاں پہ کند، کند کرو مرے تن سے، نہایت
اہم اور یادگار نظمیں ہیں داغستانی شاعر و سول حمزہ کے کلام کا ترجمہ بھی ہے۔ لیکن میں چاہتا
ہوں کہ اس مضمون کا خاتمہ ایک شہر آشوب کا آغاز پر ہو۔

اب ہزم سخن صحبت لب سوزِ گال ہے
اب حلقے طائفے طلباں ہے
گھر رہے تو ویرانی دل کھلنے کو آوے
وہ چلے تو ہر کام پر غوغائے سگاہ ہے
پیوند رہ کو چسہ زرد چشمِ غزالاں
پالپس ہوس افسر شمشاد قداں ہے
یاں اہل جنوں یک پر دگر دست و گریباں
واں ہمیش ہوس تیغ بکف دیپے جاں ہے
اب صاحب انصاف ہے خود طالب انصاف
مہر اس کی ہے میزان پر دست و گراں ہے
ہم مہل طلب کون سے فریاد تھے لیکن
اب شہر میں تیرے کوئی ہم سا بھی کہیں ہے

فیض کی انقلابی شاعری

تیسری دنیا کے تناظر میں

تیسری دنیا کا مفہوم دوسری جنگ عظیم کے بعد بڑی تیزی سے واضح ہونا شروع ہوا،
بالخصوص وہ خطے اور علاقے جن کا کسی نہ کسی طریق پر استحصال ہوا تھا، یہ استحصال اقتصادی
بھی تھا (بکواس اقتصادی ہی زیادہ تھا) معاشرتی بھی، تہنری اور ثقافتی بھی۔ تیسری دنیا کہ
جغرافیہ کچھ بھی ہو اس کا احاطہ امریکہ جیسے سرمایہ دار ملکوں کے سلز تک پھیلا ہوا ہے لیکن
من حیث المقوم جن قوموں کو بطور خاص اور براہ راست نقصان پہنچا اور وہ استعماری
نظام کے جبر و تعدی کا شکار بنیں وہاں کے مسائل انتہائی جاں گزشتے۔ فیض کی انقلابی
شاعری کا مطالعہ اسی تناظر میں ہونا چاہیے کیونکہ ان کا ذہنی افق نہایت وسیع تھا۔ استحصال
نظام کا بطور خاص انہوں نے مطالعہ ہی کیا تھا اور اس کے نتائج کا مشاہدہ بھی کیا تھا۔ یہی وجہ
ہے کہ اگر وہ برصغیر کے سامراجی نظام کے خلاف جدلئے احتجاج بلند کرتے ہیں۔ تو تیسری
دنیا میں جہاں جہاں استحصال ہوا انہوں نے اس کے خلاف آواز بلند کی۔

بعض مفکرین کا یہ موقف ہے کہ ادب میں ان باتوں کی گنجائش نہیں ہے۔ بالخصوص
شعروادب میں انسان کے احساسِ جمال اور اس کی قوتِ متینہ کا عکس ہونا چاہیے ہی شاعری
ہے اور یہی ادب ہے لیکن اردو میں خواجہ الطاف حسین حالی نے اس پامال روش کے خلاف
جو تعمیری اقدام کیا اس کے بعد مذکورہ بالا نظریے کی کجی اور فرسودگی نمایاں ہو گئی نیز اردو

ادب میں نشاۃ الثانیہ کا آغاز فکر سے ہوا اور نظریے سے اس کا خیر اٹھا۔ جذبات اور احساسات ہماری شاعری کا جز ہیں کل نہیں اور یہ جز بھی جزو اعظم نہیں ہیں۔ بڑی شاعری اور بڑا ادب نہ محض جذبات سے پیدا ہوتا ہے اور نہ محض اسلوب سے بلکہ نظریے اور جذبے کی آمیزش سے جو آفاقی قد میں پیدا ہوتی ہیں وہی پائیدار بھی ہوتی ہیں اور وہی ادب میں اپنا مقام بھی بناتی ہیں۔ حتیٰ کہ میر جیسے خود نگر اور دروں میں شاعر دل کے اثر سے نکل کر دلی میں جب داخل ہوتے ہیں تو آفاقی شاعری پیدا ہوتی ہے اور نظریے اور فکر کی توانائی غالب ادا اقبال کو بھی آفاقی شاعر بناتی ہے یہی سبب ہے کہ فیض کی شاعری میں یہیں جو دو نمایاں پہلو نظر آتے ہیں۔ ان میں ایک رومانی ہے تو دوسرا جد بنائی لیکن یاد رہے کہ فیض کے رومان میں بھی معاشرتی جبر کے خلاف جو انقلابی جذبہ کار فرما ہے، اس کی اساس اس کمزور رومان پر نہیں ہے جس میں خیال، جذبہ اور وجدان کام کرتے ہیں بلکہ اس کے پس منظر میں فکر اور نظریے کی مضبوط پشتہ بندی کی گئی ہے۔

فیض نے ترقی پسند تحریک سے بطور خاص استفادہ کیا۔ ترقی پسند تحریک ہر طرح کے استحصال کے خلاف تھی اور انسان کو انفرادی اور اجتماعی طور پر آزاد دیکھنا چاہتی تھی۔ اس وقت برصغیر کے تمام ممالک سامراجی نظام میں جکڑے ہوئے تھے۔ برصغیر کی تاریخ میں سامراجی نظام کے خلاف جو جدوجہد ہوتی رہی اس تحریک کو اس کا احساس تھا اور یہ تحریک یورپ کے ان ملکوں کی تاریخ پر بھی نظر رکھتی تھی، جہاں سامراج و استحصال کے خلاف کامیاب انقلاب برپا ہوئے تھے۔ سجاد ظہیر اور ملک راج آنند جیسے مفکرین نے یورپ کے دوران قیام ان ملکوں کی تاریخ کو بطور خاص اپنے مطالعے میں رکھا تھا اور اپنے ملک کو آزاد کرانے اور استحصال سے چھڑانے کے غوش آئینہ خواب دیکھے تھے۔ چنانچہ فیض بھی اس تحریک میں شامل ہوئے اور انہوں نے بھی استحصال اور استحصال کے خلاف اپنی تخلیقات میں اپنے اندکار کو پیش کیا جن کی سطح انفرادی تھی۔ لیکن ان کی نمائندگی اجتماعی تھی۔ دوسری

جنگ عظیم کے دوران یہ افکار و نظریات اور شعروادب کے جسم و جاں میں دوڑتے رہے اور تخلیقی ادب ان سے سرشار ہوتا رہا یہی وجہ ہے کہ اس تناظر میں جب فیض جیسے شاعر نے ان اقوام اور ممالک کے بارے میں غور کیا جو برصغیر کے باشندوں کی طرح مجبور، مقہور اور مظلوم بنا دیئے گئے تھے۔ اگرچہ شاعری کے فرسودہ نظریے کے مطابق غالباً فیض کی یہ تکلیف شری نہ تھی کہ وہ اس تناظر میں غور کرتے اور اسے اپنی شاعرانہ فکر کی اساس قرار دیتے بلکہ ہماری جو روایتی شاعری کی متاع موجود تھی اسی میں اضافہ کرتے رہتے تو ان سے نقاد مطلقاً جواب طلب نہ کرتا لیکن کیا آنے والے زمانے کا قاری اور نقاد انہیں معاف کر دیتا۔ یاد رہے کہ ہر بڑا شاعر محض اپنے زمانے کا ترجمان نہیں ہوتا بلکہ ہر عصر کو اپنے اندر جذب کر کے آنے والے زمانے کے افراد سے مخاطب ہوتا ہے اور جو آنے والے زمانے کے افراد سے خطاب نہ کر سکے وہ اپنے زمانے میں پیدا ہو کر اپنے ہی زمانے میں دفن بھی ہو جاتا ہے اور اس کی شاعری اگر باقی بھی رہ جائے تو اس کی حیثیت اس ٹمکی ہوتی ہے جو سامان عبرت بنی رہتی ہے۔ فیض کو یہ صورت حال مطلقاً منظور نہ تھی۔ وہ اپنے زمانے کے ترجمان بھی تھے اور مستقبل کے انسان سے ان کا خطاب بھی تھا۔ غالباً بھی شہرت شرم گیتی بعد من خواہد شدن، یہ یقین رکھتے تھے اور مستقبل کے انسان سے مخاطب تھے۔ فیض بھی اس تناظر میں اسی قبیل کے اور اسی قبیلے کے شاعر تھے جو ایک وسیع ذہنی آفاق کے ساتھ نئے معاشرے کی تعمیر کرنا چاہتے تھے۔

آج جتنے بھی تنقید کے معروف دبستان موجود ہیں سب کے سب تخلیقی شعروادب پر منطبق کئے جاتے ہیں اور شعروادب کی جزئیات و کلیات کا احاطہ کرتے ہیں کچھ دبستان ایسے بھی ہیں جن کا مقصد، بجز اس کے اور کچھ نہیں ہے کہ انسان کی توجہ کو اصل مسائل سے ہٹا کر کسی اور طرف جھٹکا دیا جائے۔ یہ وہ سازش ہے جو سامراج اور اس کے حاشیہ بردار ہمیشہ انسان اور اس کے ارتقاء کے خلاف کرتے رہے اور آج بھی یہ سازش جاری ہے

کچھ دلہن ایسے ہیں جو زبان و بیان کے اسلوبیات اور اس کے خادجی حسن و جمال میں قارئین کو اُلجھا کر ادب کے ایک اقل قلیل جز کو کل باور کرانے پر زور دیتے ہیں۔ اس نفع کی وکالت کرنے والے بالواسطہ یا بلاواسطہ انسان کی فلاح اور بہبود اور اس کے حقیقی ادب کو نقصان پہنچانے کے درپے رہتے ہیں اور ادب کے اصل مقصد کو ضعف پہنچاتے رہتے ہیں۔ فیض کی شاعری کے اس خادجی رُخ پر اسلوبیاتی نقادوں نے بہت زور دیا ہے اور ان کی مقرب و مغرب دشمن کے قصیدے پڑھتے ہیں۔ ان کی استعمال کردہ بحور، قوافی اور ردیف کی تعریفوں میں زمین و آسمان کے تلابی ملا دیئے ہیں۔ ان کے الفاظ کی خوش آہنگی اور محنی آخری میں رطب اللسان نظر آتے ہیں لیکن پچھلو پچھے تو یہ فیض کی آدھی تعریف ہے۔ فیض کی شاعری کی اصل روح اس مقصد میں اور نظریے میں پوشیدہ ہے جس کی ترویج و شاعت وہ تمام عمر کرتے رہے اور غزل جو یا نظم یہ محض ان کے فن کے پیرایہ اظہار ٹھہرے۔ وہ اصل ہر بڑے شاعر کی طرح فیض کے سائنے نظریے کی توانائی سب سے زیادہ و قیہ مخفی۔ جس طرح آبشار کا پانی پُرشور دریا یا آہستہ روندی کا فطری روپ ڈھال بیتا ہے۔ اسی طرح غزل اور نظم فیض کے پیرایہ اظہار کا ایک روپ ہے۔

فیض، غالب اور اقبال کی طرح اپنی متیلہ کی اساس کو بنیادی اہمیت دیتے ہیں اور اس پر ان کے نظریے اور فکر کا دار و مدار ہے۔ اگر نظریے اور فکر کو منہا کر دیا جائے تو فیض کی شاعری دوسرے دسیے پر رہ جاتی ہے یہی حال غالب اور اقبال کا بھی ہے جس طرح غالب اور اقبال کی فکر اور نظریے میں قوت نامیہ کام کرتی ہے اور اس میں مسلسل نشوونما اور ارتقا ہوتا ہے بالکل اسی طرح فیض کی فکر میں مسلسل ارتقا ہوا ہے۔ ان کے مضامین کا مجموعہ ”میزان“ اگر ملحوظ رکھا جائے اور ان کے آخری زمانے کے لیکچر اور خطبات سامنے رکھے جائیں اور سب کا باہم موازنہ کیا جائے تو یہی دعویٰ اپنی دلیل بن سکتا ہے اور بالکل اسی طرح ان کے تمام مجموعہ ہائے کلام کو سامنے رکھا جائے تو ان میں بھی

ارتقا کا یہی نظریہ کارفرما نظر آتا ہے۔ بسا اوقات انسان کو بعض نظریات میں ترمیم کرنا پڑتی ہے بعض میں کتر بیونت اور اضافہ کرنا پڑتا ہے کیونکہ ایک توانائی فکر میں مسلسل فکری ارتقا ہوتا رہتا ہے۔ دوسرے کائنات میں جو تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور نیت نئے واقعات ظہور پذیر ہوتے رہتے ہیں۔ ان کے سبب یہ تبدیلی بدیہی، ناگزیر اور فطری قرار پاتی ہے۔ فیض چونکہ ترقی پسند شاعر تھے اور کائنات کے حرکی عمل پر یقین رکھتے تھے نیز مادے کے جدیداتی نظریے پر ایمان رکھتے تھے اس لئے ان کے یہاں مسلسل ارتقا کا عمل نظر آتا ہے۔ غالب اور اقبال میں نظریے کا ارتقا مشترک ضرور ہے لیکن ایک منزل پر آکے غالب مادی حدیات کے اور اقبال مابعد الطبیعیات کے قائل ہو جاتے ہیں۔ اس فرق کے سوا تینوں شاعروں میں نظریے کا فعال اور حرکی تصور مشترک ہے۔ غالب کے یہاں کلکتے کا سفر اور کلکتے کا نیا نظام معیشت ارتقا کی نشاندہی کرتا ہے اور فیض کے یہاں اشتراکی ممالک کے انقلابات اور اشتراکی ملکوں کا ادب یہی اہم مقام رکھتا ہے۔ غالب کے معاشرے میں تبدیلیوں کی رفتار سست تھی فیض کے یہاں بہت تیز ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ فیض کا زمانہ سائنس اور ٹیکنالوجی کا زمانہ ہے ذریعہ نقل و عمل تیز رفتار ہیں اور حرکت کا تصور برق آسا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ساری دنیا بالعموم اور استحصالی اور سامراجی معاشرہ بالخصوص فیض کا مرکز نگاہ ہے۔ ”پاکستان ٹائمر“ کی ادارت سے لے کر ”لوٹس“ (بیروت) کی ادارت تک اور پاکستان کی جیلوں سے لے کر فیض کی نظر بندی اور زبان بندی تک دار و رسن کو اسنے قریب سے دیکھنے والے فیض کی شاعری میں جو معاشرہ ابھرتا ہے اور جس معاشرے کا مجبور اور مظلوم انسان سامنے آتا ہے۔ وہ اسی تیسری دنیا کا انسان ہے اور ان کی تمام شاعری اسی انسان کی ترجمان ہے۔ خواہ وہ افریقہ کا انسان ہو، فلسطین کا باشندہ ہو، برصغیر کا مجبور اور مظلوم انسان ہو سب فیض کی شاعری میں جھلکتے ہیں اور اپنی زبان میں اگر کچھ نہیں کہتے تو ہم فیض کی

زبان سے وہ سب کچھ کہہ لیتے ہیں جو اس خاموش فضا میں موجزن ہے۔

نقادوں کا ایک طبقہ ایسا بھی ہے جو فیض کو محض رومانوی شاعر تسلیم کرتا ہے اور ان کی رومانوی شاعری ہی کو ان کی نمائندہ شاعری سمجھتا ہے۔ انہی نقادوں میں سے کچھ ایسے بھی ہیں جو اس رومان سے روسو کے انقلابی نظریے کی تان ملانے کی کوشش کرتے ہیں جو سراسر غلط ہے کیونکہ مغرب کا رومانوی دبستان جس سیاق و سباق میں پیدا ہوا اولاً تو فیض کا اس سے کسی قسم کا کوئی تعلق نہیں ہے ماسوائے اس کے کہ فیض نے مغربی ادب کا مطالعہ بھی کیا ہے اور مغرب کے رومانوی شعراء کو درسا درسا پڑھا یا بھی ہے لیکن ان میں سے بیشتر کے رومان میں لالچینیت اور ماورائیت پائی جاتی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ جذبہ وجدان اور خیال فضا میں معلق ہیں اور خلا میں حرکت کرتے ہیں اس لئے ان کے پاؤں تلے زمین نہیں ہے جبکہ فیض کی رومانوی شاعری ایک ایسی قوم کی آزادی کا خواب ہے جو جبر اور استعماریت میں جکڑی ہوئی ہے اور ان زنجیروں کو توڑ کر آزاد فضا میں سانس لینا چاہتی ہے۔ ان کی ابتدائی شاعری میں آزادی کا یہ خواب مبہم ضرور ہے لیکن اس کے خدو خال اتنے غیر واضح بھی نہیں پھر یہ کہ فیض کی ابتدائی زمانے کی شاعری میں یہ ابہام ملتا ہے لیکن رفتہ رفتہ جب یہ دھند چھٹی ہے تو اس کے خدو خال بھی واضح ہوتا شروع ہو جاتے ہیں اور وہ اپنے معاشرے کے انسان کی حریت کا جو تصور پیش کرتے ہیں اس میں کسی قسم کا استحصال نہیں ہے اور اس انسان کے پاؤں جس زمین پر لٹکے ہوئے ہیں وہاں مسافات بھی ہے۔ برابر ہی بھی اور سامن و سکون بھی کہا جاسکتا ہے کہ جیسے جیسے شاعر کی فکر میں ارتقا ہوا اس کا مطالعہ وسیع ہوا، اس کا ذہنی افق پھیلا اور اس نے سوشلسٹ ملکوں کے نظام معیشت پر غور کیا، رومان کی دھند چھٹی گئی اور حقیقت کا آفتاب طلوع ہونا لگا۔

فیض پر اتنے مضامین لکھے گئے، نمبر شائع ہوئے، کتابیں لکھی گئیں، سینیما اور

سمپوزیم منعقد ہوئے مگر کسی نے کسی بھی پہلو سے ان کے شاعرانہ خلوص پر شک و شبہ کا اظہار نہیں کیا بلکہ کم و بیش ہر نقاد نے اس بات کا اقرار کیا خواہ وہ کسی مسلک اور کسی دبستان سے وابستہ ہو کہ فیض نے نہایت دیا ننداری سے ان امانتوں کو آنے والی نسلوں تک پہنچانے کی کوشش کی جو ان کے نزدیک انسانی معاشرے کی فلاح اور بہبود کے لئے ناگزیر تھیں۔ تیسری دنیا میں سب سے گھمبیر مسئلہ یہ ہے کہ جو ممالک سامراج اور استعماریت کا شکار ہیں انہیں آزادی نصیب ہو جن قوموں کے پیروں تلے سے ان کی سرزمین کھینچ لی گئی ہے اس سرزمین پر وہ پھر آئیں۔ اسلحہ سے پاک پر امن معاشرہ قائم ہو ہر طرف امن و امان ہو آمریت اور ترس جو استحصال کی بڑی علامتیں ہیں مٹا دی جائیں صلح و آشتی کی فضا میں انسان ترقی کرے انسانی نسلیں پھیلیں پھولیں، زندہ رہنے کے لئے جیواں دینے دو کا حق ہر ایک کو تیسرے آئے، ہر ایک کو دو وقت کی روٹی تن بھر کر کھا کر اور سر چھپانے کے لئے بھجوت مٹسے آئے، رنگ اور نسل کا تقاضا ختم ہو، کوئی کسی کے اوپر جبر کرے عرض کر یہ سرزمین، جہاں نوع بشر آباد ہے جنت ارضی بن جائے لیکن صورت حال یہ ہے کہ استحصال اپنی شکلیں بدل بدل کر سامنے آتا ہے اور سرمایہ دار مختلف طریقوں سے ان مقاصد کے حصول میں روڑے اٹکاتا ہے۔ جن کے نتیجے میں تیسری دنیا معرض وجود میں آئی ہے اور جس کے مسائل بے شمار ہیں اور وسائل محدود۔ یہ استحصال اگر ادب اور تہذیب کے راستے سے ہوا تو انسانی فکر کو بھگانے کے تمام ممکنہ ذرائع اختیار کئے گئے اور اگر معیشت کے راستے سے ہوا تو بنی نوع انسان کو جنگ و جدال میں الجھا دیا گیا۔ سرمایہ دار ملکوں کی یہی پالیسی رہی کہ ان کو لڑنے مرنے دو تم اپنا اسلحہ بیچتے رہو تجویدیاں بھرتے رہو۔ اگر علامہ اقبال کو اگر جوں سے کہیں بڑھ کے ہیں بلکوں کے عمارت، کی صورت نظر آتی تھی تو آج بھی یہی صورت حال موجود ہے کہ افریقہ کا ایک ملک جب کئی سو سال کی غلامی سے آزاد ہوا اور اس مملکت کے سربراہ سے پریس کے نمائندے نے جب یہ پوچھا کہ آپ کے ملک سے جاتی ہوئی استعماریت کی کیا داستان ہے تو اس نے ایک

ٹھنڈی سانس بھری اود کہا کہ اب سے کئی سو سال پہلے جیب ہماری سرزمین پہ اور ہمارے ساحلوں پر سپید بادبانی کشتیوں سے سفید چوٹے پہنے ہوئے یہ سفید فام باشندے اپنی بھلوں میں بائبل دباٹے ہوئے اترے تھے تو ہمارے بزرگوں نے یہ جاننا کہ آسمان سے فرشتے ہماری ہدایت کے لئے اُتارے گئے ہیں لیکن کئی سو سال تک ہمارے ملک کا سونا ان کی کشتیوں میں بارہو ہو کر ان کے ملکوں کو جاتا رہا اور اب جبکہ ہماری کانیں سونے سے خالی ہو گئی ہیں اور تمام سونا ان کے ملکوں کو منتقل ہو چکا ہے تو صورت حال یہ ہے کہ ہماری بھلوں میں بائبلیں دبی رہ گئی ہیں۔ فیض مذہب کے نام پر اس استحصال کے خلاف ہیں اور ان کی شاعری مزاحمتی ادب میں اس مقام پر انقلابی شاعری کا سرنامہ قرار پاتی ہے۔